

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



A mulher como sujeito perceptivo  
em romances de Gustave Flaubert, Machado de Assis e Eça de Queirós

Daniel da Rocha Leite

Orientadora: Professora Doutora Helena Etelvina de Lemos Carvalhão Buescu

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de  
Literatura e Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas

2021

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



A mulher como sujeito perceptivo  
em romances de Gustave Flaubert, Machado de Assis e Eça de Queirós

Daniel da Rocha Leite

Orientadora: Professora Doutora Helena Etelvina de Lemos Carvalhão Buescu.

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas.

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática da Faculdade Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais:

- Doutora Maria Helena Jacinto Santana, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;
- Doutora Ana Paula Coutinho Mendes, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto;
- Doutora Ana Gabriela Vilela Pereira de Macedo, Professora Catedrática do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho;
- Doutora Helena Etelvina de Lemos Carvalhão Buescu, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Orientadora);
- Doutora Joana Matos Frias, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

2021

E sentira-a, porventura, essa felicidade, que dão os amores ilegítimos, de que  
tanto se fala nos romances e nas óperas; que faz esquecer tudo na vida,  
afrontar a morte, quase fazê-la amar?

(Eça de Queirós, *O Primo Basílio*)

## ÍNDICE

Resumo/*Abstract*, p.6.

Agradecimentos, p.7.

**Introdução** *Corpus*, critérios teóricos e proposições, p.9.

### **PARTE I Traços histórico-culturais da representação da figura feminina.**

Capítulo 1. Rousseau e as Sofias: uma educação para um objeto silencioso, p.16.

Capítulo 2. Autos do processo penal de *Madame Bovary*: um outro julgamento, p.33.

Capítulo 3. Uma personagem absolvida ou a incriminação de um feminino real, p.54.

Capítulo 4. “Elle n’existait plus”, Emma e a imagem de si: um percurso para o olhar-se em nome próprio, p.74.

### **PARTE II Escrever no muro, escrever no chão, escrever nos silêncios:**

#### **maior que o exílio, Capitu, uma mulher em uma escrita de si.**

Capítulo 5. O motor de uma memória, o eixo verosimilhança-verdade: um César casmurro, p.111.

Capítulo 6. Entre *Dom Casmurro* e *Das Unheimliche*: territórios familiares inquietantes, p.142.

Capítulo 7. A matriz de uma mediação feminina: a autonomização do narrador, p.154.

Capítulo 8. Baudelaire e Machado: “uma mulher homem de acção” ou Capitu “uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem”, p.177.

Capítulo 9. De dentro de casa para a percepção do mundo, Capitu: a intrusa de um mundo e uma escrita como reintegração de um poder, p.183.

Capítulo 10. O campo doméstico, o tribunal instalado, a casa: a família, a posse de um poder, uma jurisdição, p.203.

### **PARTE III Discursos sobre um feminino e discursos de um feminino**

#### **em *O Primo Basílio*: as vozes, a reflexão e “os amores dos homens”.**

Capítulo 11. Narrar os corpos e os pensamentos de uma mulher, deformações subjetivas: limites de um Realismo em personagens femininas de *O Primo Basílio*, p.213.

Capítulo 12. Entre o narrador de *O Primo Basílio* e o autor de *As Farpas*: correlações discursivas, conformações, deslocamentos, influências, p.223.

Capítulo 13. Da emulação da crítica a Alexandre Dumas: o nascimento de um narrador, p.237.

Capítulo 14. Sobre um corpo feminino a morte real e a morte ficcional: reflexões e repúdios, p.244.

Capítulo 15. Aquela que não era “um passarinho”, aquela que não era “um anjinho”: era ela em si, p.263.

Capítulo 16. As orações ensinadas já não servem mais: como rezar, “com que linguagem?”, p.289.

Capítulo 17. Linhas de fuga da “ave noturna”, Luísa: um apropriar-se de si, “tu de noite és outra”, p.294.

### **Conclusão**

Entre Direito e Literatura, “romances de adultério”: a questão da morte feminina, p.307.

**Referências Bibliográficas**, p.324.

## Resumo

Esta tese propõe<sup>1</sup> um estudo comparatista dos romances *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis e *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, sobre os quais, como questão de base para o nosso trabalho, desenvolveremos uma análise crítica à interpretação que comumente ainda os estabelece fundamentalmente como romances de adultério. Mediante uma abordagem que possibilite, com a contextualização histórica e com a leitura aproximada (*close reading*), entrelaçar um discurso literário e um discurso jurídico e reestruturar um enquadramento teórico do discurso das personagens femininas gravitacionais das narrativas, pretendemos identificar o início de uma nova representação da mulher como um sujeito perceptivo de si e das instâncias sociais de silenciamento.

**Palavras-chave:** Romances de Adultério; Literatura; Direito; Personagens Femininas; Sujeitos Perceptivos.

## Abstract

This thesis proposes<sup>2</sup> a comparative study of the novels *Madame Bovary*, by Gustave Flaubert, *Dom Casmurro*, by Machado de Assis and *O Primo Basílio*, by Eça de Queirós, in which, as a basic question for our work, we will develop a critical analysis of the interpretation that still commonly and fundamentally establishes them as adultery novels. Through an approach that makes it possible, via historical contextualization and close reading, to intertwine a literary discourse and a legal discourse, as well as to restructure a theoretical framework for the discourse of the gravitational female characters in the narratives, we intend to identify the beginning of a new representation of women as perceptive subjects of themselves and of social instances of silence.

**Keywords:** Adultery Novels; Literature; Law; Female Characters; Perceptive Subjects.

---

<sup>1</sup> Em razão da origem do investigador, esta tese utilizará a norma do português do Brasil.

<sup>2</sup> Due to the researcher's origin, this thesis will use the norm of Brazilian Portuguese.

## **Agradecimentos**

À Professora Doutora Helena Carvalhão Buescu, por todo o gesto sagrado de ensinar, de apontar caminhos, de ajudar a pensar, em especial, por me possibilitar compreender melhor o Direito à luz da Literatura.

À Luciana, por todas as asas, por todas as horas, por todos os sentimentos.

À Patrícia, por todos os laços da fraternidade, por toda a força da jornada.

Ao Reinaldo, meu irmão de uma casa entre Oeiras e o outro lado do mar.

À minha mãe: por tudo, por toda a vida.

## INTRODUÇÃO

Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie  
par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*,  
qui lui avaient paru si beaux dans les livres.  
(Gustave Flaubert, *Madame Bovary*)



## **CORPUS, CRITÉRIOS TEÓRICOS E PROPOSIÇÕES**

No título escolhido para esta tese (*A mulher como sujeito perceptivo em romances de Gustave Flaubert, Machado de Assis e Eça de Queirós*) buscamos enlaçar uma síntese dos argumentos fundamentais do nosso trabalho a um dos lastros conceituais orientadores da nossa investigação. Deste modo, ante as personagens femininas que serão estudadas, em que pese o discurso realista, a ocorrência de figurações românticas ainda mobilize as aspirações subjetivas e sociais de Emma (*Madame Bovary*), Capitu (*Dom Casmurro*) e Luísa (*O Primo Basílio*), grosso modo, realizando-as estritamente como objetos de desejo do amor-romântico ou do amor-paixão de um homem, identificaremos, neste contraste discursivo realista-romântico, um ponto de viragem. Em nossa análise, ao reestruturarmos o enquadramento teórico das personagens femininas gravitacionais do *corpus*, não mais como objetos satisfeitos em si, mas como “sujeitos perceptivos<sup>3</sup>” (BUESCU) de suas circunstâncias subjetivas e sociais, um outro discurso, em uma perspectiva crítica-feminina, revelador dos limites da literatura de combate do Realismo, à custa de violências explícita e implícita, virá à tona.

Já na segunda parte do título da tese, os três romances da segunda metade do século XIX, ambientados no cenário central-capitalista europeu ou na conjuntura periférica-agrária brasileira, *Madame Bovary* (1857), *O Primo Basílio* (1878) e *Dom Casmurro* (1899), são comumente interpretados como “romances de adultério”. No entanto, explicita-se desde já que isto significa, na realidade, tão-só “adultério feminino”,

---

<sup>3</sup> BUESCU. *Incidências do olhar: percepção e representação. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)*. 1990. Lisboa: Caminho, pp. 137-138.

questão de base para o nosso trabalho e a que iremos voltando, em especial, para desenvolvermos uma análise que possa construir diálogos entre Direito e Literatura. Existe sobretudo uma questão relevante que atravessa todo o *corpus* e que subjaz ao texto dos autores: a naturalização da morte feminina. Importa ainda destacar, preliminarmente, sobre este contexto de romances de adultério, a possível exceção de *Dom Casmurro*, sobre o qual, após 60 anos de publicado, Helen Caldwell, uma pesquisadora brasilianista, escritora e crítica norte-americana, em um estudo intitulado *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*<sup>4</sup>, lançou dúvidas sobre o adultério e inverteu a recepção da obra, transformando-o do conhecido, reitere-se, por seis décadas, livro de um homem que, garantido por um histórico poder social, detentor do monopólio da palavra, narra e sentencia Capitu ao escrever as suas memórias de marido traído, para a história de uma mulher objectivada por ciúmes e inseguranças de um homem, consubstanciando, assim, uma nova leitura sobre a trama machadiana que abordaremos em nossas análises.

Um dos critérios norteadores da escolha das três obras do *corpus*, além da formação jurídica dos escritores, Gustave Flaubert e Eça de Queirós (que podemos também relacionar com a formação jurídica do narrador de *Dom Casmurro*), explica-se pela ocorrência de questões, no texto dos romances, com valor instrumental, para discussões jurídicas que irão demandar a ação imediata de algumas personagens, em especial dos homens, e a consequente interdição de uma voz feminina neste mesmo discurso jurídico-literário. Debates em família, em reuniões de sala, sobre uma certa moralidade dos comportamentos que irá gerir uma vigilância sobre os saberes, sobre os corpos e sobre os pensamentos das personagens femininas, irão recrudescer o controle familiar-social e ultrapassar as recorrentes práticas de violência e objectivação da mulher,

---

<sup>4</sup> CALDWELL. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. 2008. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

chegando ao ponto de a morte feminina ser exigida como um direito-dever do marido. Neste campo, além dos limites do *corpus*, iremos buscar, em *As Farpas*<sup>5</sup> queirosianas, a perfeita emulação deste discurso jurídico-literário. Por este prisma, na Parte I desta tese, *Traços histórico-culturais da Representação da Figura Feminina*, ainda no campo jurídico-literário, entretanto, diante de um fato histórico, o processo penal movido contra o romance *Madame Bovary*, através de uma leitura crítica dos autos do processo, *Acusação, Defesa e Sentença*, demonstraremos como foi estruturada uma contraditória absolvição criminal que, em sua formação discursiva, na verdade, incriminou e estigmatizou, não uma personagem literária, mas um feminino real. No campo da educação, mediante uma abordagem que possa interpelar o contexto histórico e o literário, estudaremos a existência de um processo pedagógico no qual se educava a mulher para ser o objeto silencioso da sala durante as reuniões familiares-sociais. Em contraste, e em todas estas camadas de controle e sanções disciplinares, cíveis e penais, que produziam discursos sobre a mulher, veremos como Emma, mesmo silenciada, “Elle n’existait plus”, conseguiu, como um sujeito perceptivo, um percurso para o olhar-se em nome próprio.

Na Parte II deste trabalho, registre-se a necessária alteração da linha temporal<sup>6</sup> para a abordagem das obras do *corpus*, analisaremos a estrutura da escrita do narrador de *Dom Casmurro* que, ao resolver narrar as suas memórias de homem traído, sendo ele

---

<sup>5</sup> QUEIROZ. *As Farpas*. 2018. Lisboa: Relógio D’Água.

<sup>6</sup> Para o desenvolvimento e a consecução de nossa análise crítica, não obstante *Dom Casmurro* (1899) ser publicado vinte anos depois de *O Primo Basílio* (1878), demonstraremos que as questões jurídico-literárias fundamentais existentes em *Madame Bovary* (e no seu conexo processo criminal), recorrentes máxime em *Dom Casmurro*, a violência explícita e implícita contra a mulher, as práticas de silenciamento, a condenação feminina e a consequente “naturalização” da morte da mulher serão, em pormenor, trabalhadas no romance queirosiano. Demonstraremos que o nível de apreensão destas questões jurídicas repercutirá da indignação do autor de *As Farpas* para a formação do narrador de *O Primo Basílio* e para pontos flagrantes de uma emulação crítica dos “conhecidos” destinos femininos nestes “romances de adultério”. Para a organização do nosso trabalho, com o objetivo de melhor refletir sobre as inquietações às quais Eça nos lança e que, de nossa parte, exigem a ordenação de um pensamento, por essa abordagem da escrita queirosiana ser a única, no *corpus*, a enfrentar o tema da morte da mulher em seus aspectos jurídicos e literários, em busca de um melhor encaminhamento crítico da nossa análise, optamos por situar o estudo do romance queirosiano como a culminância de um raciocínio.

mesmo um advogado, escreverá um livro como se estivesse instruindo um processo judicial para, ao fim, acusar Capitu de adúltera e considerar, como sanção necessária, a morte dela e do filho. Capítulos são nomeados como os autos de um processo ou trazem referências jurídicas que equiparam a narração a um trâmite criminal (III - *A Denúncia*; XIV - *A Inscrição*; XXIII - *Prazo Dado*; XLI - *A audiência secreta*; LXV - *A Dissimulação*; XCVI - *Um substituto*; CXIII - *Embargos de Terceiro*; CXX - *Os Autos*; CXXIV - *O Discurso*; CXLI - *A solução*) para, na conclusão deste livro-libelo acusatório, sentenciar Capitu como culpada, “a terra lhe seja leve”. Além de uma escrita advocatícia da tese do adultério, e justificando a sanção à mulher, o narrador, nos moldes de um juízo de exceção, usurpará das funções, nesta escrita processual, de promotor da tese da traição e juiz da execução da respectiva sentença. Assim, espera o narrador, em constantes interlocuções com o leitor, em especial, com as leitoras do seu livro de memórias, que a escrita do livro não seja percebida como um ato de vingança e punição, mas um ato de justiça e benevolência de um bom marido que sublimou a traição de sua esposa. Em nossa análise, tentaremos demonstrar que uma sutil perturbação do narrador diante de Capitu, “uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem”, irá implicar o discurso narrativo para o apagamento da voz e da memória de uma mulher que, na verdade, representa, para a autoridade desse homem que necessita escrever a história de sua vida, a insuportável matriz de uma mediação feminina.

Na Parte III deste trabalho, dedicada a análise de *O Primo Basílio*, estudaremos a ocorrência de uma série de discursos sobre um campo feminino genérico em contraste com o discurso de um feminino particular à luz das ações e reflexões das personagens Luísa e Leopoldina ante a uma “moralidade dos comportamentos”<sup>7</sup> assentada em um discurso patriarcal e gerador de uma linguagem de controle dos corpos, dos pensamentos,

---

<sup>7</sup> FOUCAULT. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. 2012. São Paulo: Edições Graal.

das ações e omissões das personagens femininas. Na existência deste discurso patriarcal que estabelece leis formais, costumes, práticas de violências e interdições sociais, analisaremos como a existência de um caso real ocorrido em França, a morte de Denise MacLeod (assassinada por seu marido já estando separada dele), e a discussão jornalística que se originou entre alguns escritores sobre o “direito-dever” de um homem à morte de sua mulher, em especial, a crítica que Eça de Queirós realiza ao “catecismo da morte” defendido por Alexandre Dumas Filho, serão fundamentais para a construção de um discurso narrativo em *O Primo Basílio*. Desenvolveremos o argumento de que a produtiva emulação dessa crítica queirosiana, em uma transposição discursiva do teor de *As Farpas*, sobre a questão da morte feminina, para o texto de *O Primo Basílio*, resultará na construção do narrador no romance queirosiano e no discurso específico de algumas personagens sobre o tema.

Em busca de uma análise crítica e comparativa dos três romances de adultério do *corpus*, construindo reflexões entre Direito e Literatura (à luz dos pensamentos de Jeanne Gaakeer<sup>8</sup> e Shulamit Almog<sup>9</sup>), reestruturando o enquadramento teórico das personagens femininas gravitacionais das narrativas, Emma, Luísa e Capitu, ao contrário da vitimização (mulheres incapazes de uma leitura subjetiva e crítica dos romances que liam) ou da culpabilização (a natureza essencial-diabólica de Capitu), ao estabelecerem “linhas de fuga<sup>10</sup>” (DELEUZE & GUATTARI) ao mundo patriarcal que as circunscrevia e em práticas efetivas de um “sujeito perceptivo” (BUESCU), conforme argumentarei ao longo

---

<sup>8</sup> GAAKEER. *O negócio da Lei e da Literatura: criar uma ordem, imaginar o homem*. In: BUESCU; TRABUCO; RIBEIRO. *Direito e Literatura – Mundos em Diálogo*. 2010. ALMEDINA: Coimbra, pp. 13-47.

<sup>9</sup> ALMOG. *Crimes Passionais, Crimes de Compaixão, Narrativas e Direito*. In: BUESCU; TRABUCO; RIBEIRO. *Direito e Literatura – Mundos em Diálogo*. 2010. ALMEDINA: Coimbra, pp. 241-255.

<sup>10</sup> DELEUZE & GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Vol.3. 2004. Rio de Janeiro: Editora 34.

desta tese, serão três mulheres que, mesmo diante de todas as estruturas sociais de controle, negações de direitos, subalternizações, violência e silenciamentos, conseguem se constituir como sujeitos de discurso. A assim ser, o que teremos nestes três romances (como em outros do século XIX) é o seguro início de uma percepção e de uma representação literárias das alterações fundamentais que o estatuto da mulher começa a conhecer – do ponto de vista social, jurídico, cultural e simbólico.

## **I.**

### **Traços histórico-culturais da representação da figura feminina.**

Moi, je trouve que les mères doivent instruire elles-mêmes leurs enfants.  
C'est une idée de Rousseau, peut-être un peu neuve encore, mas qui finira  
par triompher, j'en suis sûr, comme l'allaitement maternel et la vaccination.  
(Gustave Flaubert, *Madame Bovary*)

## Capítulo 1. Rousseau e as Sofias: uma educação para um objeto silencioso.

Para que consigamos argumentar sobre uma representação da mulher como sujeito perceptivo<sup>11</sup> em romances de Gustave Flaubert, Machado de Assis e Eça de Queirós, torna-se necessário preliminarmente analisar o campo de saberes e poderes onde as personagens femininas Emma, Capitu e Luísa (em suas performances de filhas, mulheres, esposas e mães) foram produzidas discursivamente. Neste capítulo identificaremos como os discursos que circunscreviam a mulher a educavam sempre objectivando-a nos confinamentos da casa e do corpo, mediante disciplinas de silêncios e de subalternizações. Apartada da cultura, encerrada no mundo doméstico, marginalizada e ao mesmo tempo responsabilizada pela educação dos filhos, sobretudo, filhos-homens, ensinada silenciosamente a sustentar a virilidade do marido, a mulher era o *garante* do êxito dos homens na ascendente sociedade burguesa. Fixada pela construção de um destino biológico-cultural, os discursos da educação para uma certa natureza feminina sentenciavam o seu destino social.

Interessa ao nosso argumento refletir como esses discursos autorizadores de um conceito ideal de feminilidade serão, nos romances em análise, articulados para demonstrar princípios de uma mulher virtuosa ou, em alternativa, vícios de uma mulher corrompida. No campo da mentalidade social coeva ao *corpus*, o significado da mulher, esposa e mãe da família burguesa vinha, desde a segunda metade do século XVIII, sendo elaborado disciplinarmente. A construção da mulher é feita como mito ambíguo, condenada por sua natureza eterna de filha de Eva<sup>12</sup>, salva socialmente por sua

---

<sup>11</sup> BUESCU. *Incidências do olhar: percepção e representação. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)*. 1990. Lisboa: Caminho, pp. 137-138.

<sup>12</sup> Sobre esta premissa genética da culpa feminina e da subsequente condenação eterna, Rousseau, em seu *Emílio ou da Educação* (p. 449), desenvolve um raciocínio que pretende elaborar (e justificar) uma sanção



essencialidade natural e universal na qual aleitar, maternar, cuidar da casa, dos filhos e do marido, atributos do prazer sagrado materno, traduziam, de forma específica, os prévios destinos sócio-naturais que necessitavam da guarda e guião de um projeto educacional que as orientasse para o pudor e para o recato.

A mítica gênese da mulher como um ser da natureza, um ser sempre incapaz para a razão e para o pensamento, de Eva diabólica à Maria sacrificial, irá engendrar, na “revolucionária” sociedade burguesa, uma profusão de discursos que objectivavam apreender um conceito de feminilidade que mantivesse estável a nova ordem social em suas relações públicas e privadas de poder. Trata-se agora de homens proprietários no exercício das instâncias públicas e privadas do seu micro-poder burguês: a casa familiar, os seus objetos, todas as suas posses e pessoas. O projeto educacional burguês para uma cordata feminilidade (que irá retoricamente se disseminar durante todo o século XIX, infiltrar-se resistente no século XX e ainda ecoar contemporaneamente) surge, durante as Luzes do século XVIII, elaborado em um pensamento iluminista para o alcance de uma felicidade burguesa assegurada por uma educação que circunscrevia disciplinarmente a natureza feminina. É isso que agora passaremos a analisar.

### **1.1. Sobre a arte de obedecer e agradar: adestrar a natureza de Sofia.**

Com uma alusão divina<sup>13</sup> em suas palavras, o filósofo iluminista, Jean-Jacques Rousseau, abre o *Livro Quinto* da sua obra, *Émile ou de l'éducation*<sup>14</sup> (1762), explicando

---

social punitiva às mulheres: “Elas têm de ser submissas durante toda a vida à mais constante e severa repressão, que é a do decoro: é, portanto, necessário acostumá-las cedo a tal confinamento, para que mais tarde não lhes custe caro demais, e à supressão de seus caprichos, para que se submetam mais prontamente à vontade dos outros. [...]. Não deixa de ser justo que o sexo feminino partilhe dos sofrimentos provenientes dos males que nos causou”.

<sup>13</sup> “Então o Senhor Deus Declarou: **Não é bom que o homem esteja só** (grifo nosso); far-lhe-ei uma auxiliadora que lhe seja idônea”. (Gênesis 2:18).

<sup>14</sup> ROUSSEAU. *Emílio ou Da Educação*. Tradução de Sérgio Milliet. 1995. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

ao leitor a necessidade da busca e do reconhecimento da companheira prometida, “Não é bom que o homem fique só. Emílio é homem e nós lhe prometemos uma companheira. É preciso dar-lha. Esta companheira é Sofia. (p.423)”. Com a finalidade de apurar o senso de julgamento e escolha de Emílio, Rousseau efetiva uma distribuição específica de competências entre os gêneros, apontando distinções sexuais que cinzelavam juízos sociais valorativos. Destacamos, de forma instrumental para a elaboração de um contraste em nosso raciocínio mais à frente, o particular incômodo do filósofo genebrino com a existência de mulheres escritoras que à época, especialmente escritoras inglesas, vinham ganhando destaque na literatura europeia. Para Rousseau, certamente, a literatura não era uma competência de mulheres. Vejamos:

Consultai **o gosto das mulheres nas coisas físicas** e que se prendem ao julgamento dos sentidos; **o dos homens nas coisas morais** e que dependem mais do entendimento. **Quando as mulheres forem o que devem ser, elas se limitarão às coisas de sua competência e julgarão sempre bem; mas desde que se tornaram os árbitros da literatura, desde que se puseram a julgar os livros e a fazer livros à força, não conhecem mais nada.** Os autores que consultam as sábias acerca de suas obras podem ter certeza de ser mal aconselhados, os galantes que as consultam sobre seus adereços estão sempre ridiculamente vestidos. Terei logo a oportunidade de falar dos verdadeiros talentos do sexo, da maneira de cultivá-los e das coisas a respeito das quais suas decisões devem ser ouvidas.

Eis as considerações elementares que perei como princípios, raciocinando com meu Emílio sobre uma matéria que lhe é indiferente na circunstância que se encontra e na procura que se acha interessado. E a quem deve ser ela indiferente? **O conhecimento do que pode ser agradável ou desagradável aos homens não é somente necessário a quem precisa deles, como também a quem lhes quer ser útil: importa mesmo agradar-lhes para servi-los;** e a arte de escrever não é nada menos do que um estudo ocioso quando não se o emprega para fazer com que ouçam a verdade. (ROUSSEAU, p.405, grifos nossos)

Parecem-nos antitéticas ao espírito das Luzes as considerações do preceptor de Emílio. Torna-se assim necessária uma reflexão sobre o significado e as restritivas condições do conceito de igualdade desenvolvido no pensamento iluminista de Rousseau, quando se refere ao casamento. Em abril de 1762, portanto, um mês antes da publicação

do *Emílio ou Da Educação*, vem a lume a sua obra magna, *Do Contrato Social*. Nela, de acordo com o ideário romântico e iluminista, fundamentado na razão, na liberdade, na autonomia individual e na busca incessante da felicidade, a mulher deveria ser tão livre quanto o homem na escolha do seu cônjuge. Deveria sobretudo ser o amor o princípio fundamental da escolha, a razão sentimental de poder determinar livremente seu destino, escolher um marido.

Nesta escolha, no entanto, e para os filósofos iluministas, reside o limite da igualdade entre homens e mulheres: o casamento. Depois de casada, é promovido um retorno da mulher à natureza, ato este que implica, em nossa análise, uma redução jurídica da sua condição de sujeito de direitos. Todo o ideário enciclopedista de autonomia, de liberdade e do primado da razão passa a ser manipulado como um campo de direitos de segunda classe diante da percepção de uma felicidade iluminista que selará o destino da mulher casada: o marido, a maternidade e a família. Salvo raras exceções, que veremos em nossos estudos, a igualdade jurídica do pensamento iluminista será a peculiar igualdade que será ensinada ao Emílio, de Rousseau: uma igualdade de homens entre si. Podemos ainda argumentar, com base na velha ética absolutista, uma igualdade de ordens, o mundo velho que ainda permanecia no novo. Mesmo diante de uma ideia iluminista de liberdade, temos uma igualdade estamentária, classista, feita para os iguais, uma igualdade de homens para homens.

Nas lições iluministas de Rousseau, como uma mulher ideal, Sofia será localizada no campo. Dos cinco livros do *Emílio ou Da Educação*, quatro livros são destinados para a instrução e formação da natureza do educando. Nas linhas morais de um discurso proto-adâmico, a gênese de Emílio está garantida. Nascido homem, tendo mantido salva, pela educação rousseauiana, a sua pura natureza masculina, agora, para que não fique sozinho, para que realize a sua felicidade, perceberemos, no último e quinto livro, em

oposição complementar à natureza masculina, o ideário da construção e configuração de uma natureza feminina. A mulher ideal para Emílio, a companheira prometida, a mãe de seus filhos, será localizada e reconhecida.

## 1.2. Os sinais de Sofia.

Antes de tornar possível o reconhecimento de Sofia, o narrador de *Emílio* (em um preâmbulo no qual ele mesmo se inclui, temos, portanto, o mestre, o educando e a mulher desejada como um ideal em conformação e comparação) delimita um princípio que, em suas considerações iluministas, parece tão-somente refletir o mundo prévio, natural e estabelecido entre homens e mulheres.

### SOFIA OU A MULHER

Sofia deve ser mulher como Emílio é homem, isto é, ter tudo o que convém à constituição de sua espécie e de seu sexo para ocupar seu lugar na ordem física e moral. **Começemos portanto a examinar as conformidades de seu sexo com o nosso** e as diferenças entre ambos. [...].

Na união dos sexos cada qual concorre igualmente para o objetivo comum, mas não da mesma maneira. Dessa diversidade nasce **a primeira diferença assinalável entre as relações morais de um e de outro. Um deve ser ativo e forte, o outro passivo e fraco**: é necessário que um queira e possa, basta que o outro resista pouco.

**Estabelecido este princípio, segue-se que a mulher é feita especialmente para agradar ao homem.** Se o homem deve agradar-lhe por sua vez, é necessidade menos direta: seu mérito está na sua força, agrada, já, pela simples razão de ser forte. **Não se trata da lei do amor, concordo, mas é a da natureza, anterior ao próprio amor.**

**Se a mulher é feita para agradar e ser subjugada, ela deve tornar-se agradável ao homem ao invés de provocá-lo.** Sua violência está nos seus encantos; é por ela que deve constrangê-lo a encontrar a sua força e empregá-la. A arte mais segura de animar essa força consiste em fazê-la necessária pela resistência. Então o amor-próprio une-se ao desejo, e um triunfa da vitória que o outro o obrigou a ganhar. Daí nascem o ataque e a defesa, a ousadia de um sexo e a timidez de outro, **finalmente a modéstia e o pudor** com que a natureza armou o fraco para escravizar o forte. (ROUSSEAU, p. 424, grifos nossos)

Em seu projeto educacional de um homem puro, senhor da razão e formado a partir das leis da natureza, Rousseau, assim como construiu o seu Emílio, distante do meio social, retornado à natureza (fundamentou os seus atributos masculinos nos preceitos dela), com a mesma lei natural, Sofia será igualmente conformada. Emílio, vindo mais tarde ao convívio social, no tempo de procurar uma companheira e procriar, sempre moldado por seu preceptor para desempenhar as suas funções sociais, Emílio é “forte e ativo, atacante e ousado”, por seu lado, Sofia terá que ser essencialmente “fraca e tímida, modesta e passiva”. Pelas leis sociais e determinantes da natureza, Rousseau (“não se trata da lei do amor, concordo, mas é a da natureza, anterior ao próprio amor”) irá nos demonstrar as suas observações e análises sobre “as fêmeas dos animais”.

Importa ao nosso raciocínio perceber que este sistema de organização familiar rousseauiano, concebido mediante uma interpretação das leis da natureza onde cada “sexo para ocupar seu lugar na ordem física e moral”, com base em julgamentos sobre distinções físicas e biológicas, precisa se conformar a determinadas prescrições sociais, na verdade, revela um claro sistema social de dominação e opressão. Neste sentido, as reflexões consignadas no *Dicionário da Crítica Feminista* (2005) nos esclarecem sobre as dimensões discursivas de um sistema de organização social erigido sob a égide do patriarcado: as suas posições de poder, a manutenção de privilégios e de recursos econômicos, em síntese, as implicações políticas de um convencionalizado sistema de poder, com ritos e estruturas sociais que garantem, com fundamento em “leis da natureza”, a suposta dominação rousseauiana de um sexo sobre o outro. Naturalmente, portanto, “um sexo deve ser ativo e forte, o outro, passivo e fraco”. Para o desenvolvimento do nosso

raciocínio, os esclarecimentos das duas autoras portuguesas<sup>15</sup>, Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, são fundamentais:

Num contexto antropológico, **patriarcado é o termo que descreve um sistema de organização social**, formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, **sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer ao nível familiar, quer ao nível mais lato da sociedade no seu todo.**

O patriarcado constituiu-se a partir da concentração de recursos e propriedade nas mãos dos homens, definindo um sistema de heranças ligado a uma genealogia por via varonil. **As mulheres, sendo-lhes atribuído um papel essencialmente circunscrito à casa, foram marginalizadas em relação às instituições de poder político, da transmissão de conhecimento e de formação profissional.** A padronização das relações entre os dois sexos garante continuidade e estabilidade a este sistema social, cujos valores, e correspondente mentalidade dominante, **interpretam diferenças biológicas como diferenças em termos de capacidades, interesses legítimos e até valor humano.**

Em termos de crítica feminista, “patriarcado” é um termo que designa a forma como os privilégios socialmente atribuídos aos homens significam, necessariamente, a opressão daqueles a quem os mesmos privilégios são negados, isto é, as mulheres. A organização concreta de uma sociedade patriarcal implica **uma constelação de vertentes, legais, económicas e sociais, que se combinam de forma a consolidar a autoridade masculina**, independentemente do sistema social a que nos reportamos. (MACEDO e AMARAL, p. 145-146, grifos nossos).

Partindo dessa crítica às convenções deste sistema de organização sócio-familiar, veremos como a conformação da companheira ideal para o Emílio rousseauiano será estruturada a partir de uma representação feminina-animal mediada em analogias com “cabras e galinhas<sup>16</sup>”: fêmeas naturais sem o domínio da razão que possuem “no instinto animal a verdade e o controle da sua voracidade sexual”, revelando, em nossa análise, o julgamento patriarcal que sentencia, à luz de Macedo e Amaral, “diferenças biológicas, como diferenças em termos de capacidades, interesses legítimos e até valor humano”. Para garantir a continuidade da “espécie humana”, a mulher ideal, para o desempenho da

---

<sup>15</sup> MACEDO e AMARAL. *Dicionário da Crítica Feminista*. 2005. Porto: Edições Afrontamento.

<sup>16</sup> Rousseau, p.429.

conjugalidade e da maternidade, terá que ser cuidadosamente educada em nome da ordem social e familiar. Somente a razão, governo do homem, saberá impor à mulher a vergonha como freio ao seu instinto animal.

Se as fêmeas dos animais não têm a mesma vergonha, o que se segue disso? Será que elas têm, como as mulheres, os desejos ilimitados a que a vergonha serve de freio? Para elas, o desejo só vem com a necessidade, satisfeita a necessidade, o desejo cessa, já não repelem o macho por fingimento, mas de verdade: fazem o contrário do que fazia a filha de Augusto, não recebem mais passageiros quando o navio já tem sua carga. **Onde fica o substituto desse instinto negativo nas mulheres quando lhes tiverdes tirado o pudor? Esperar que elas não mais se preocupem com homens é esperar que elas para mais nada sirvam.**

O Ser supremo quis dar em tudo a primazia à espécie humana: dando ao homem inclinações sem medida, deu-lhes ao mesmo tempo a lei que as regula, a fim de que seja livre e senhor de si; entregando-o a paixões imoderadas, junta a elas a razão para governá-las; entregando a mulher a desejos ilimitados, junta a esses desejos o pudor para contê-los. Ademais, acrescenta ainda uma recompensa ao bom emprego de suas faculdades, a saber o gosto que se adquire pelas coisas honestas quando se faz dela a regra de todas as ações. **Tudo isto vale, parece-me, o instinto dos animais.**

Já observei que as recusas fingidas e excitantes são comuns a quase todas as fêmeas, mesmo entre os animais e mesmo quando mais dispostas se acham a se renderem; é preciso nunca ter observado os seus modos para desconvir. (ROUSSEAU, p. 425-426, grifos nossos)

A mulher, para o célebre filósofo iluminista, é portadora de uma sexualidade animal sentida como um estigma ameaçador, que a diferencia e a rebaixa, inclusive, às fêmeas animais. Estas possuem um desejo sexual marcado e restrito ao ciclo reprodutivo: “o desejo só vem com a necessidade, satisfeita a necessidade, o desejo cessa, já não repelem o macho por fingimento, mas de verdade”. Em suas considerações sobre os comportamentos “comuns a quase todas as fêmeas”, podemos identificar em relação à mulher o simbólico conceito das filhas de Eva, a herança “dos males que nos causaram<sup>17</sup>”. Sendo assim, a educação da mulher virá como uma necessidade natural. Uma educação subalterna ao “sexo forte e ativo”, uma educação em função do homem, a educação que

---

<sup>17</sup> Rousseau, p. 449.

se torna “não uma virtude ao sexo fraco e passivo, torna-se dever, gosto”. Assim seria garantida a união da família e a continuidade da espécie humana.

A felicidade familiar, para Rousseau, depende da educação da natureza da mulher, do trato vigilante da sua sexualidade, do cuidado com as suas fragilidades e da formação de uma moralidade feminina que irá gerar a união da família. Vejamos as lições do filósofo para este fim:

**Não há nenhuma paridade entre os dois sexos quanto à consequência dos sexos. O macho só é macho em certos momentos, a fêmea é fêmea a vida toda** ou, ao menos, durante a sua mocidade; tudo a leva sem cessar a seu sexo, e, para bem desempenhar-lhe as funções, precisam de uma constituição que se prenda a ele; precisam cuidados durante a gravidez; precisam repouso quando do parto; precisam de vida fácil e sedentária para aleitar os filhos; precisam, para bem os educar, paciência e doçura, um zelo e uma afeição que nada perturbe, só elas servem de ligação entre eles e os pais, só elas os fazem amá-los e lhes dão a confiança de os considerá-los seus. Quanta ternura e cuidado não precisam para manter a união em toda família! **E, finalmente, tudo isso não deve ser virtudes, mas sim gostos, sem o que a espécie humana seria dentro em breve destruída.**

A rigidez dos deveres relativos dos dois sexos não é nem pode ser a mesma. **Quando a mulher se queixa da injusta desigualdade que o homem impõe, não tem razão; essa desigualdade não é uma instituição humana ou, pelo menos, obra do preconceito, e sim da razão: cabe a quem a natureza encarregou do cuidado com os filhos a responsabilidade disso perante o outro.** Sem dúvida não é permitido a ninguém faltar à sua palavra. [...]. (ROUSSEAU, p.428, grifos nossos)

Dentro da casa familiar, Rousseau atribui a responsabilidade dos deveres e aprendizados para uma educação da natureza feminina às mães. Serão elas, “judiciosas<sup>18</sup>”, que irão transmitir o legado moral às suas filhas. Rousseau não hesita em afirmar a necessidade de educações distintas.

Uma vez demonstrado que o homem e a mulher não devem ser constituídos da mesma maneira, **nem de caráter nem de temperamento, segue-se que não devem receber a mesma educação.** Seguindo as diretrizes da natureza, **devem agir de acordo, mas não devem fazer as mesmas coisas: o fim dos trabalhos é o mesmo, mas os trabalhos são diferentes,** e por conseguinte os gostos que os dirigem. (ROUSSEAU, p.430, grifos nossos)

---

<sup>18</sup> Rousseau, 432.



Sempre fundamentado nas “diretrizes da natureza”, o filósofo genebrino julga natural, portanto, a ideia de submeter as mulheres à negação do acesso formal e democrático à educação que os homens deveriam receber. Em nossa análise, Rousseau, à guisa de um legislador e juiz familiar, sob o pretexto das “leis da natureza”, ao postular o não-acesso da educação feminina, naturaliza, na verdade, para as mulheres, esse não-direito em um argumento estranho às ideias de razão e verdade, premissas tão caras para os homens do Iluminismo. Sobre este campo sutil das prescrições de Rousseau para a educação da mulher e rememorando o seu particular incômodo com a existência de mulheres escritoras (“desde que se tornaram os árbitros da literatura, desde que se puseram a julgar os livros e a fazer livros à força, não conhecem mais nada”), mediante uma crítica aos preceitos da educação feminina do filósofo iluminista, é fundamental, para o nosso raciocínio, conhecer o pensamento de Mary Wollstonecraft<sup>19</sup> sobre o tema.

A grandeza da mente não pode coabitar com astúcia ou o discurso; não me intimidarei com palavras, quando seu significado direto for a falta de sinceridade ou a falsidade, mas me contentarei em observar que, se alguma classe da humanidade for criada de tal modo que deva necessariamente **ser educada por regras não estritamente dedutíveis da verdade, a virtude não é mais que uma convenção**. Como pôde Rousseau afirmar, depois de dar esse conselho, que no grande fim da existência **o objetivo de ambos os sexos deve ser o mesmo, quando ele bem sabia que a mente, formada por suas atividades, ou mesmo se atrofia, ou se expande** por grandes considerações que engolem as pequenas? (WOLLSTONECRAFT, p. 115, grifo nosso)

Nas lutas pelos direitos da mulher, em especial, pelo direito à educação feminina, a escritora inglesa, alinhando a razão à busca da verdade, em um processo de conhecimento e da virtude, processo que deve ser comum a todos os sexos, contesta as diretrizes rousseauianas de educação feminina. Para Mary Wollstonecraft, a mulher não é, sob o pretexto de uma “lei da natureza”, inferior ao homem. A aparência de inferioridade feminina, na verdade, é reflexo da falta de uma educação formal e universal.

---

<sup>19</sup> WOLLSTONECRAFT. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Tradução de Ivania Pocinho Motta. 2016. São Paulo: Boitempo.

Iremos perceber que a educação rousseauiana destinada às mulheres, em muitos procedimentos recomendados, na esteira das comparações anteriores dos comportamentos femininos e em contraste com o comportamento das fêmeas animais, reservará, efetivamente, para o dever das mães, uma função de adestradoras de Sofias. É interessante observarmos a sutileza subjetiva em reiteradas passagens do *Emílio ou Da Educação* nas quais Rousseau flagrantemente se inclui nas observações “dos direitos e das vantagens de ser homem” como algo naturalmente estabelecido, revelando um código de comportamentos anterior à sociedade, um código social fora da cultura: um mandamento da natureza que não podia ser desautorizado. Em suas palavras iniciais dirigidas às mães de Sofias, este mundo já estabelecido, esta sociedade de homens, é lembrado como uma “verdade geral”.

Todas as faculdades comuns aos dois sexos não lhes são igualmente repartidas; mas encaradas em conjunto elas se compensam. A mulher vale mais como mulher e menos como homem; **em tudo que faz valer seus direitos, ela leva vantagem; em tudo que quer usurpar os nossos fica abaixo de nós.** Não se pode responder a esta **verdade geral** senão com exceções; maneira constante de argumentar dos partidários do belo sexo.

Cultivar nas mulheres as qualidades dos homens, e negligenciar as que lhe são peculiares, é pois visivelmente trabalhar contra elas. As expertas o vêem demasiado bem para serem ludibriadas; tentando usurpar nossas vantagens, não abandonam as suas; mas acontece que, não podendo jogar com umas e outras, porque são incompatíveis, ficam abaixo de suas possibilidades sem alcançar as nossas, e perdem metade de seu valor. **Acreditai-me, mãe judiciosa, não façais de vossa filha um homem de bem,** como que para dar um desmentido à natureza; **fazei dela uma mulher honesta e ficai certa de que ela valerá mais com isso, para ela e para nós.** (ROUSSEAU, p. 432, grifos nossos)

A finalidade do projeto educacional de Rousseau é definida em razão das leis naturais estabelecidas no início do *Livro Quinto*, que traduzem, nas lições do *Emílio*, o princípio do funcionamento perfeito da natureza para o campo social da humanidade. Para Rousseau, este funcionamento natural é regido por um mecanismo de complementaridade que justifica a educação e os papéis distintos de suas partes conexas, um ativo e

impetuoso, outro passivo e resiliente, um forte, que domina naturalmente, outro, dócil, que serve agradavelmente, um absoluto natural, um relativo natural: a mulher terá assim a sua subsistência definida em função da existência do homem.

Da boa constituição das mães depende inicialmente a dos filhos; do seio das mulheres dependem a primeira educação dos homens; das mulheres dependem ainda os costumes destes, suas paixões, seus gostos, seus prazeres e até a sua felicidade. **Assim, toda a educação das mulheres deve ser relativa ao homem. Serem úteis, serem agradáveis a eles e honradas, educá-los jovens, cuidar deles grandes, aconselhá-los, consolá-los, torná-lhes a vida mais agradável e doce: eis os deveres das mulheres em todos os tempos e o que devemos ensinar já na sua infância.** Enquanto não remontarmos a esse princípio, afastaremos do objetivo e todos os preceptores que lhe derem servidão de nada, nem para a sua nem para a nossa felicidade. (ROUSSEAU, p. 433, grifos nossos)

Nas lições de educação que Rousseau reserva para as mães de Sofia, podemos perceber o campo de significados misóginos e sexistas que é veiculado nesta cartilha de adestramentos autoritários que o filósofo iluminista recomenda. Mais uma vez, o pensamento de Mary Wollstonecraft é essencial para a nossa análise:

**Parece que a autoridade absoluta, incontroversa, deve subsistir em algum lugar: porém, não é esta uma direta e exclusiva apropriação da razão?** Os direitos da humanidade têm sido, assim, confinados à linhagem masculina, começando por Adão. **Rousseau leva sua aristocracia masculina ainda mais longe, insinuando que não condenaria aqueles que lutam para deixar a mulher em um estado da mais profunda ignorância, caso não fosse necessário, para preservar sua castidade** e justificar a escolha masculina aos olhos do mundo, dar a ela um conhecimento mínimo sobre os homens e os costumes produzidos pelas paixões humanas. [...]. (WOLLSTONECRAFT, p. 118, grifos nossos)

O projeto rousseauiano de educação feminina parece ter como justificativa a “regeneração” da Eva diabólica e original. Corrompida e disseminadora de “males” aos homens, a imposição de contrariedades de toda ordem “desde cedo” obedece ao rito fundamental da educação, responsabilização e conformação feminina. “Constrangimentos contínuos e severos”, exercícios de contenção, interrupções sem protestos, tarefas, severidades, induções a comportamentos, “uma docilidade de que as

mulheres necessitam”: na verdade, procedimentos autômatos que lembram a docilidade alcançada aos cães em um adestramento:

Justificai sempre as tarefas que impuserdes às jovens, mas imponde-lhe sempre tarefas. A ociosidade e a indolência são os dois defeitos mais perigosos para elas e de que mais dificilmente se curam após contraí-los. As jovens devem ser vigilantes e laboriosas; não é tudo: **elas devem ser contrariadas desde cedo. Esta desgraça, se é que é uma, é inseparável de seu sexo;** e dela nunca se libertam senão para sofrer outras bem mais cruéis. Estarão a vida inteira escravizadas a constrangimentos contínuos e severos, os do decoro e das conveniências. É preciso exercitá-las desde logo a tais constrangimentos, a fim de que não lhes pesem, a dominar as suas fantasias para submetê-las às vontades dos outros. Se quisessem trabalhar sempre, dever-se-ia forçá-las a não fazerem nada por vezes. A dissipação, a frivolidade, a inconstância, são defeitos que nascem facilmente de seus primeiros gostos corrompidos e sempre seguidos. Para prevenir tais abusos, ensinaí-lhes sobretudo a se dominarem. **Nas nossas insensatas condições de vida, a existência de uma mulher honesta é um combate perpétuo contra si mesma; é justo que esse sexo partilhe as penas dos males que nos causaram.** [...]

A própria severidade com que a dirigir, bem orientada, longe de enfraquecer a afeição, há de aumentá-la, **porque sendo a dependência condição natural das mulheres, as jovens se sentem feitas para obedecer.** [...]. Acostumai-as a se verem interrompidas em seus divertimentos e levadas a outras ocupações sem protestos. Nisto o simples hábito basta também, porque não faz senão secundar a natureza. Resulta desse procedimento habitual **uma docilidade de que as mulheres necessitam durante a vida toda porque não deixam nunca de se achar submetidas ou a um homem ou ao julgamento dos homens,** e que não lhes é permitido colocarem-se acima de tais juízos. (ROUSSEAU, p. 439-440, grifos nossos)

Em nossa pesquisa e reflexões sobre *Emílio ou Da Educação*, identificamos, nos papéis familiares para a sociedade natural idealizada por Rousseau, uma ausência: o papel do pai. Acreditamos que esse vácuo se justifique em razão da topografia da educação em que o filósofo alicerça o projeto da busca e conformação Sofia: o lar burguês. Tratando desse espaço social, o ambiente familiar, análogo a um espaço também da natureza, por suas representações domésticas, o papel do pai resume-se ao controle e acompanhamento da manutenção dos papéis sociais do homem e da mulher.

E o pai? Ele simplesmente não existe na hipótese de Rousseau. Só há um macho que fecunda uma fêmea, sem o saber. Mesmo que casualmente o soubesse, não lhe caberia nenhuma função particular. **O conceito de**

**paternidade não tem lugar na natureza. Mas no estado social que é o nosso, e talvez o único que jamais tenha existido, o homem atribuiu-se funções paternas:** a autoridade que acompanha a proteção do filho. [...].

A análise do Contrato social lança uma luz nova não só sobre a condição do pai, mas também sobre a do filho. Afirmando, desde a primeira frase do livro, que "o homem nasceu livre", Rousseau estabelecia a liberdade como um dado indestrutível da natureza humana. E assim ele tornava homogênea a natureza do pai e a do filho. A criança é, portanto, uma criatura potencialmente livre, e a verdadeira função do pai é tornar possível a atualização dessa liberdade ainda adormecida. Criar um filho é fazer de um ser momentaneamente frágil e alienado uma pessoa autônoma assim como os pais: **o filho o igual do pai, a filha a igual da mãe.** (BADINTER<sup>20</sup>, p.165-166, grifos nossos)

O projeto de educação rousseauiano, que tem como fundamento natural uma domesticidade<sup>21</sup> feminina, irá fazer parte, como veremos adiante, do ideário burguês pós-revolucionário do século XIX. Uma nova sociedade de homens precisava estabelecer-se controlando quaisquer movimentos de rebeldia, sobretudo, a possibilidade de revoluções dentro da casa familiar burguesa, haja em vista a insurgência das lutas por direitos civis, eleitorais, de educação e trabalho, que algumas mulheres, após a Revolução Francesa e com os mesmos pensamentos iluministas de liberdade, autonomia e felicidade, passaram a exigir. Para as Sofias de Rousseau, a responsabilidade sacrificial pela felicidade familiar é o ônus ilimitado do seu poder doméstico. Novamente, as reflexões de Elisabeth Badinter são esclarecedoras para o avançar do nosso pensamento:

Uma vez que as mães devem limitar seus cuidados à própria família para que esta conheça a felicidade, Rousseau não hesitará em propor uma medida radical: o enclausuramento das mulheres. **De maneira suave, quando lhes concede o poder sobre a família: “a mulher deve ser a única a mandar**

---

<sup>20</sup> BADINTER. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. 1985. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

<sup>21</sup> “Uma ideologia em ascensão durante o século XIX, através da qual às mulheres é reservado o espaço privado do lar, como a esfera que a elas especificamente pertence, pretendendo justificar, assim, o acesso ao espaço público como prerrogativa do masculino. Segundo Catherine Hall, a domesticidade está ligada à ascensão ao poder da burguesia industrial. A expansão das relações capitalistas de produção no século XVIII terá significado uma cada vez maior separação entre o lar e o local de trabalho, o que teve implicações ao nível da reestruturação do modo como a família se organizava dentro do lar. A família burguesa era vista como a família modelo, sendo o homem o chefe de família, em todos os domínios, incluindo o económico e o político. Isto significava que as mulheres não deveriam trabalhar fora de casa. A ideologia da família obscurecia, assim, as relações de classe, pois parecia constituir-se acima da estrutura de classes; por outro lado, obscurecia a definição cultural da divisão sexual do trabalho, uma vez que a separação entre homens e mulheres passaria a ser natural; seria a Natureza que decretava que todas as mulheres são antes de mais nada, esposas e mães”. (MACEDO e AMARAL, p.43)

**em casa, é mesmo indecente para o homem informar-se do que ali se passa” (eis o homem justificado em seu desinteresse pelos assuntos domésticos).** Mas a mulher, por sua vez, deve limitar-se ao governo doméstico, não se imiscuir no que ocorre fora, “manter-se fechada em casa”. E de maneira brutal, **quando afirma: “a verdadeira mãe de família, longe de ser uma mulher de sociedade, não será menos reclusa em sua casa do que a religiosa em seu claustro”.** A frase põe a nu o fundo do pensamento de Jean-Jacques, que conheceu tal posteridade: a boa mãe é semelhante a boa religiosa ou se esforçará por sê-lo. Mais um passo, e terá direito ao título de "santa". As analogias entre a mãe e a freira, a casa e o convento, dizem muito sobre o ideal feminino de Rousseau. Sacrifício e reclusão são as suas condições. Fora desse modelo não há salvação para as mulheres. (BADINTER, p. 244, grifos nossos)

À luz da educação rousseauiana para a formação e a conformação de uma natureza feminina, Sofia, as suas filhas e as suas netas, seguiriam enclausuradas e vigiadas na escuridão doméstica. Tendo como finalidade natural a honra de sua família<sup>22</sup>, a educação feminina seria dirigida disciplinarmente para que toda Sofia fosse sempre a digna e quase sacerdotal “mulher do homem<sup>23</sup>”.

### **1.3. A percepção feminina: a potência de um desejar saber.**

As revolucionárias promessas de liberdade, igualdade e autonomia que conduziriam, pelo ideário iluminista, ao pacto social, somente seriam possíveis, para Mary Wollstonecraft, quando as mulheres pudessem fundamentar a sua virtude no conhecimento, o que seria realizável mediante uma educação efetivamente igualitária, capaz de desenvolver as mesmas atividades cidadãs em homens e mulheres. O que podemos argumentar até aqui é o histórico temor do patriarcado diante da possibilidade de que uma mulher tivesse acesso à educação e que assim viesse a questionar a si própria e a questionar o mundo: conhecer-se como sujeito de si.

---

<sup>22</sup> Rousseau, p.492.

<sup>23</sup> Idem, p.493.

Nos capítulos da tese que tratarão especificamente do estudo do *corpus*, analisaremos como Emma, Luísa e Capitu lidaram com o acesso (ou não) ao mundo dos saberes em uma sociedade patriarcal que, na conformação de uma natureza feminina ideal para a família burguesa, sutil ou ostensivamente, embargava a educação da mulher. Em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, o narrador, enquanto é um adolescente apaixonado por sua vizinha, compreende as curiosidades de Capitu como algo notável, pleno de vontades de saber e de muito merecimento. Crescido, formado homem, dono de propriedades e de pessoas, casado, advogado estabelecido, tornado pai, a sua percepção sobre os saberes de mulheres irá se transformar, como podemos constatar preliminarmente nos dois fragmentos a seguir e que serão analisados com mais aprofundamento em capítulos adiante.

As curiosidades de Capitu dão para um Capítulo (...); **gostava de saber tudo**. No colégio onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda; por isso mesmo quis que prima Justina lho ensinasse. Se não estudou latim com o Padre Cabral foi porque o padre, depois de lho propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. **Capitu confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de o saber**. Em compensação, quis aprender inglês com um velho professor amigo do pai e parceiro deste ao solo, mas não foi adiante. (...). Um dia fui achá-la desenhando a lápis um retrato; dava-lhe os últimos rasgos, e pediu-me que esperasse para ver se estava parecido. Era o de meu pai, copiado da tela que minha mãe tinha na sala e que ainda agora está comigo. Perfeição não era; ao contrário, os olhos saíram esbugalhados, e os cabelos eram pequenos círculos uns sobre os outros. Mas, não tendo ela rudimento algum de arte, e havendo feito aquilo de memória em poucos minutos, **achei que era obra de muito merecimento**; descontai-me a idade e a simpatia. Ainda assim, estou que aprenderia facilmente pintura, como aprendeu música mais tarde. Já então namorava o piano da nossa casa, velho traste inútil, apenas de estimação. Lia os nossos romances, folheava os nossos livros de gravuras, **querendo saber das ruínas, das pessoas, das campanhas, o nome, a história, o lugar**. (ASSIS, p.60, grifos nossos)

Homem crescido, quando o assunto, agora tratado com o filho, Ezequiel, refere-se a uma pesquisa, a uma viagem científica, o tema ainda concerne a “ruínas” no mesmo sentido do campo semântico do final da citação anterior (ruínas como o registro de um

tempo histórico, uma arqueologia de saberes), entre sorrisos e deboches curiosos sobre “de que sexo” era a autoria do interesse pela viagem científica, a possibilidade dos saberes das mulheres por “ruínas” irá adquirir um outro enunciado. Vejamos:

[...]. Ezequiel falou-me em uma viagem à Grécia, ao Egito, e à Palestina, **viagem científica, promessa feita a alguns amigos.**

- **De que sexo?** perguntei rindo.

Sorriu vexado, e respondeu-me **que as mulheres eram criaturas tão da moda e do dia que nunca haviam de entender uma ruína de trinta séculos.** Eram dois colegas da universidade. (ASSIS, p.245-246, grifos nossos)

Em nossa pesquisa e análises, tencionamos demonstrar como o modelo rousseauiano de feminilidade se encontra presente nos romances do *corpus*. Por outro lado, além de demonstrar a herança da natureza de Sofia nas personagens femininas do *corpus*, nossa intenção é, sobretudo, comprovar que mesmo diante de tantos discursos autorizadores de uma feminilidade patriarcal e histórica, poderemos também afirmar que Emma, Luísa e Capitu, como sujeitos perceptivos, conseguem ser anti-rousseauianas. Diante de tantos saberes masculinos sobre si, mesmo colocadas na penumbra doméstica do silêncio moralizador burguês, recusam-se a ser Sofias: são Emmas, Luísas e Capitus em busca de uma nova feminilidade.



## Capítulo 2. Autos do processo penal de *Madame Bovary*: um outro julgamento.

Antes de ser publicado em livro, ainda quando editado em seis fascículos na *Revue de Paris*, *Madame Bovary*<sup>24</sup> (1857) foi objeto de uma denúncia criminal<sup>25</sup> que apontava a incursão nos delitos de ultraje à moral pública e ultraje à moral religiosa à luz das “páginas lascivas deste romance de uma profunda imoralidade<sup>26</sup>” que, segundo a acusação, narrava a “história dos adultérios de uma mulher de província<sup>27</sup>”. Entre 31 de janeiro a 7 de fevereiro de 1857, a VI Câmara do Tribunal Correcional de Paris deteve-se sobre um processo penal<sup>28</sup> que possuía três réus, “o Sr. Flaubert, autor do livro; o Sr. Pichat, que o acolheu; e o Sr. Pillet, que o imprimiu”. Iremos ver, pela análise dos autos judiciais de acusação e defesa, que o processo extravasou os limites jurídicos de uma acusação criminal, misturando-se com arbítrios morais e religiosos sobre o que pode a mulher, o que pode a literatura, o que é permitido a um autor, a um estilo literário e a uma linguagem, revelando, tanto nas acusações do Ministério Público quanto nas alegações da Defesa, julgamentos particulares sobre uma inquietante natureza feminina que oscilava entre “histórias de adultério<sup>29</sup>” e “histórias de uma demasiada educação<sup>30</sup>”. Acreditamos que uma análise crítica dos autos do processo judicial movido contra Gustave Flaubert (e mais especificamente, iremos demonstrar, contra a personagem Emma Bovary), mediante reflexões entre Direito e Literatura, seja possível identificar, na realidade, ainda que

---

<sup>24</sup> FLAUBERT. *Madame Bovary*. Tradução, introdução e notas de Fúlvia M. L. Moretto. 2007. São Paulo: Nova Alexandria.

<sup>25</sup> *O Processo. O Ministério Público*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, pp. 303-318.

<sup>26</sup> *O Processo. O Ministério Público*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, p.310.

<sup>27</sup> *O Processo. O Ministério Público*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, p.306.

<sup>28</sup> *O Processo*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, pp. 301-360.

<sup>29</sup> Termo usado por Ernest Pinard, promotor de justiça, no referido processo criminal.

<sup>30</sup> Termo usado por Jules Sénard, advogado de defesa, no referido processo criminal.

interditado, o início de uma nova representação da mulher como um sujeito perceptivo de si e das instâncias sociais de silenciamento.

Para o desenvolvimento dos nossos estudos em busca da identificação desta nova representação feminina distinta das cristalizadas historicamente, isto é, a personagem feminina incapaz de uma leitura subjetiva e crítica dos romances que lia (Emma em *Madame Bovary*; Luísa em *O Primo Basílio*), ou a personagem feminina culpada por sua natureza subjetiva-diabólica (Capitu em *Dom Casmurro*), a opção por uma análise dialógica do processo criminal a que foi submetido o romance flaubertiano, apresenta-se como uma possibilidade para, entre os discursos jurídico e literário, refletirmos sobre o poder do patriarcado que, em suas estruturas de disciplina e controle, levou à juridicização não somente da literatura, mas, sobretudo, demandou a necessidade de uma tutela judicial para, mais do que criminalizar (na denúncia do Ministério Público), ou vitimizar (no discurso do advogado de defesa), objectivar (na sentença do tribunal) uma natureza feminina resistente aos essencialismos do matrimônio e da maternidade. Atravessando os discursos da acusação, da defesa e da sentença, a lei hegemônica é a lei do pai<sup>31</sup>. É interessante abordarmos, logo nas alegações preliminares do libelo acusatório, a manifestação de uma estratégia pessoal que guiará a denúncia. O Ministério Público, representado pelo promotor Ernest Pinard, cautelosamente a expõe ao júri:

[...]. Qual é o papel do Ministério Público? Ler todo o romance? É impossível. De outro lado, ler somente os textos incriminados significa expor-se a uma **censura bem fundamentada**. Poderiam dizer-nos: se não expuserdes o processo em todas as suas partes, **se saltardes o que precede e o que segue às passagens incriminadas** é evidente que sufocais o debate restringindo o terreno da discussão. Para evitar esse duplo inconveniente há apenas uma direção a seguir, é a de em primeiro lugar **contar-vos todo o romance sem o ler, sem incriminar nenhuma passagem e depois de ler, incriminar o**

---

<sup>31</sup> No *Dicionário da Crítica Feminista* (2005, p. 146), Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral orientam-nos sobre esta conotação específica oriunda da psicanálise e reveladora de uma “organização social (que privilegia o masculino) marcada pela assimetria na posição dos géneros em relação ao acesso às estruturas de poder. Neste caso, o patriarcado designa a lei do pai, isto é, o sistema de poder e autoridade em relação ao qual o indivíduo define a sua subjetividade”.

**texto**, citando-o e finalmente responder às objeções que poderiam ser levantadas contra o sistema geral da incriminação. (PINARD<sup>32</sup>, p.311, grifos nossos)

Na escolha acusatória de “contar-vos todo o romance sem o ler”, veremos claramente que a possível exposição a “uma censura bem fundamentada” de “saltardes o que precede e o que segue às passagens incriminadas” será exatamente o que ocorrerá. Nas alegações preliminares da acusação, que objetivam buscar a materialidade dos delitos de “ultraje à moral pública e religiosa e aos bons costumes”, fundamentadas em uma narrativa oral e resumida “às quedas da Messalina<sup>33</sup>”, o representante do Ministério Público escolherá, com base em escrutínios subjetivos e morais, fragmentos do romance que ele nomeará de “pinturas lascivas” para, ao final da instrução acusatória, mediante um conceito cautelar (e mais uma vez subjetivo) de moral e religião, imputá-las como criminosas. Para conseguir a indulgência do conselho de sentença, o promotor de justiça, nas três laudas nas quais conta integralmente o romance, em todos os momentos de sua particular narrativa, para incensá-la de fumos de imparcialidade, faz questão de lembrar ao júri que está tão-somente contando o romance:

Eis o Sr. Bovary. Ele se casará. **Sua mãe encontra-lhe uma mulher: a viúva de um oficial de justiça de Dieppe; é virtuosa e feia, tem quarenta e cinco anos e 1.200 libras de renda.** Porém, o notário que tinha o capital de renda partiu uma bela manhã para a América e a jovem **Sra. Bovary sentiu-se tão chocada, tão impressionada por esse golpe inesperado que morreu.** Eis o primeiro casamento, eis a primeira cena.

Tendo-se tornado viúvo, o Sr. Bovary pensou em casar novamente. Interroga suas lembranças; não precisa ir muito longe, vem-lhe logo à lembrança a filha do dono de uma quinta da redondeza que excitara singularmente as suspeitas da Sra. Bovary, a Srta. Emma Rouault. **O proprietário Rouault tinha apenas uma filha educada junto às Ursulinas de Rouen. Ela pouco se ocupava com a quinta; seu pai desejava casá-la.** O oficial de saúde se apresenta, não cria dificuldade quanto ao dote e compreendereis que com tais disposições de ambas partes as coisas vão depressa. O casamento é realizado. **O Sr. Bovary está aos pés de sua mulher; é o mais feliz dos homens, o mais cego dos maridos; sua única preocupação é a de adivinhar os desejos de sua**

---

<sup>32</sup> PINARD. *O Processo*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, pp. 301-318.

<sup>33</sup> Termo usado pelo promotor de justiça.

**mulher.** Aqui o papel do Sr. Bovary se apaga; o da Sra Bovary torna-se o verdadeiro cerne do livro.

**Senhores, a Sra. Bovary amou seu marido ou terá procurado amá-lo?**

**Não,** e desde o início houve o que podemos chamar a cena da iniciação.  
(PINARD, p.304, grifos nossos)

Nesse contar o romance “sem incriminar nenhuma passagem” pela narrativa do promotor de justiça, podemos perceber esvaírem-se os fumos de imparcialidade já neste simples e inicial (re)contar a história. Analisemos então o microcosmos da narrativa do Ministério Público. Há um mundo feminino em contraste com um mundo masculino. Charles Bovary nos é apresentado como a futura vítima em potencial de um mundo devorador feminino, mundo onde a mulher será constantemente representada por ardis, fragilidades, febres e fardos. Charles é conduzido pela primeira mulher, a mãe, ardil alinhavado: é ela quem lhe arruma o casamento, ela quem lhe “encontra uma mulher”. Começam as adjetivações do promotor de justiça a essa mulher, “viúva e feia”, roubada pelo notário, “sentiu-se tão chocada, tão impressionada por esse golpe inesperado que morreu”. Nesse apagamento feminino são sugeridas as fragilidades femininas, as mortes súbitas, febres que, segundo a denúncia do promotor, irão atingir Emma durante as suas quedas, como a febre provocada pela leitura da carta de recusa de Rodolphe ao plano de raptá-la: “Fulminada pela carta, a Sra. Bovary tem uma febre cerebral seguida por uma febre tifoide. A febre matou o amor, mas permaneceu a doente<sup>34</sup>”. Nestas palavras do simples recontar do romance pela voz do promotor, apresenta-se o estigma moral das febres femininas que irão também ceifar a existência da personagem Luísa em *O Primo Basílio*, conforme veremos em nossas análises do *corpus*.

Nas negociações para o segundo casamento de Charles, ainda nas palavras do promotor, podemos perceber as representações da mulher como filha-fardo a se carregar, a se negociar para que o pai possa livrar-se de um peso familiar feminino, desembaraçar-

---

<sup>34</sup> Fragmento escolhido pelo promotor de justiça.

se dele. Emma Rouault, educada junto às Ursulinas de Rouen, é apresentada como alguém que pouco se preocupava com as coisas da terra, com o cultivo da quinta, com o gerir da casa. Segundo as palavras do promotor de justiça, “ela pouco se ocupava com a quinta, seu pai desejava casá-la”. Localizaremos, a seguir, a fonte desse fragmento da filha-fardo<sup>35</sup> no romance *Madame Bovary*. Informa-nos o narrador que Emma, ainda filha, educada para as coisas do espírito, era dotada de demasiada inteligência para a agricultura, “o pai Rouault não se desgostaria se o livrassem da filha, que nada lhe servia em casa<sup>36</sup>”:

Le père Rouault n’eût pas été fâché qu’on le débarrassât de sa fille, qui ne lui servait guère dans sa maison. Il l’excusait intérieurement, trouvant qu’elle avait trop d’esprit pour la culture, métier maudit du ciel, puisqu’on n’y voyait jamais de millionnaire. (FLAUBERT, p.82<sup>37</sup>)

No contar do romance pelo promotor, ainda sem incriminações, “Charles Bovary se apresenta, não cria dificuldade quanto ao dote e compreendereis que com tais disposições de ambas partes as coisas vão depressa. O casamento é realizado”. Nesse deambular narrativo da acusação do Ministério Público, recontando a história resumida do romance, percebe-se a inscrição de uma autoria falocêntrica que circunscreve a mulher, como atrás dissemos, em performances de ardis, fragilidades, febres e fardos femininos: a ardilosa mãe de Charles, a febre-fragilidade mortal da viúva, a filha-fardo a se livrar. Trata-se aqui de um registo de época sobre a mulher, suas performances femininas, seus perigos potenciais ou efetivos. Destacamos a singular ressalva do pai, “père Rouault”, que intimamente desculpa a sua filha por ter “demasiada inteligência para a agricultura, um espírito não voltado para a terra”, visto que Emma Rouault tinha sido educada fora das coisas do mundo da quinta. Iremos demonstrar, nos autos do processo, que essa desculpa paterna, “o demasiado espírito, a demasiada educação feminina, o fora

---

<sup>35</sup> Denominação nossa em virtude de como Emma Rouault é apresentada no romance.

<sup>36</sup> Para as citações do romance *Madame Bovary*, optamos por utilizar, em nossos estudos, uma edição francesa.

<sup>37</sup> FLAUBERT. *Madame Bovary*. 2015. Paris: Le Livre de Poche.

do lugar”, será a estratégia da defesa, ao transformar essas características da personagem em uma interferência de “circunstâncias atenuantes”, para absolver Emma e os réus.

Já na conclusão das alegações preliminares no libelo acusatório, “o Sr. Bovary está aos pés de sua mulher; é o mais feliz dos homens, o mais cego dos maridos; sua única preocupação é a de adivinhar os desejos de sua mulher”, evidencia-se, de modo claro, a fragilidade da acusação em manter a estratégia apresentada no momento da abertura do julgamento: “contar-vos todo o romance sem o ler, sem incriminar nenhuma passagem e depois de ler, incriminar o texto”. Imiscuindo-se no simples contar do romance, entremeando as suas análises subjetivas a cada passagem do texto recontado, Charles Bovary descrito como “o mais feliz dos homens, o mais cego dos maridos; sua única preocupação é a de adivinhar os desejos de sua mulher”, neste jogo valorativo, iremos identificar que toda a preliminar narração “não-incriminadora” do promotor virá tacitamente eivada de uma leitura tendenciosamente interpretativa, desde logo, condenatória do romance em um breve meneio criminalizador da personagem feminina. Para avançarmos com o nosso raciocínio acerca do subtexto na estratégia acusatória do promotor de justiça, as reflexões de Michel Foucault<sup>38</sup> são fundamentais para, de fato, percebermos as camadas discursivas, explícita e implícita, nos ritos e trâmites judiciais.

Sob o nome de crimes e delitos, são sempre julgados corretamente os objetos jurídicos definidos pelo Código. Porém, **julgam-se também as paixões**, os instintos, as anomalias, as enfermidades, **as inaptações**, os efeitos de meio ambiente ou hereditariedade. Punem-se as agressões, as perversões, impulsos e desejos. **Dir-se-ia que não são eles que são julgados**; se são invocados, é para explicar os fatos a serem julgados e determinar até que ponto a vontade do réu estava envolvida no crime. **Resposta insuficiente, pois são as sombras que se escondem por trás dos elementos da causa, que são, na realidade, julgadas e punidas.** Julgadas mediante recurso às “circunstâncias atenuantes”, que introduzem no veredicto não apenas elementos

---

<sup>38</sup> FOUCAULT. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 1999. Petrópolis: Editora Vozes.

“circunstanciais” do ato, mas **coisa bem diversa, juridicamente não codificável: o conhecimento do criminoso, a apreciação que dele se faz**, o que se pode saber sobre suas relações entre ele, seu passado e o crime, e o que se pode esperar dele no futuro. (FOUCAULT, p. 19, grifos nossos)

As reflexões foucaultianas encontram a sua ressonância discursiva quando, no final das alegações preliminares do Ministério Público, o promotor de justiça elabora uma questão que extravasa os limites jurídicos. Uma pergunta que, elevada a uma categoria afetivo-criminal, intenta ser o primeiro delito de Emma Bovary. Não está nos códigos penais, entretanto, ao ser dirigida ao júri, parece nos revelar, pela colocação em um tribunal, a histórica e recorrente gênese criminal de uma mulher-Eva em processo. A eloquência premonitória do promotor de justiça, a cena da iniciação na perfídia feminina, “a mulher que não amou o seu marido”, sequer terá procurado amá-lo: um crime afetivo. A natureza carnal da mulher é denunciada, “iniciação a todos os ardores da volúpia, uma perturbação desconhecida” que, entretanto, mordida a maçã, a faz viver uma nova vida. Neste narrar-denunciar do promotor de justiça, “a Sra Bovary vai cair novamente [...] é o colorido lascivo, antes, durante e após as quedas”, uma reincidência da culpa. Analisemos a abordagem estranha à materialidade jurídica do que estava se discutindo no tribunal.

**Senhores, a Sra. Bovary amou seu marido ou terá procurado amá-lo?** Não, e desde o início houve o que podemos chamar a cena da iniciação. A partir desse momento, um outro horizonte abre-se diante dela, uma nova vida lhe aparece. O proprietário do castelo de Vaubyessard dera uma grande festa. Convidara-se o oficial de saúde, convidara-se sua mulher **e lá houve para ela como uma iniciação a todos os ardores da volúpia!** Ela percebera **o Duque de Laverdière**, que tivera sucesso na corte; ela **valsara com um visconde e sentira uma perturbação desconhecida**. A partir daquele momento, vivera uma nova vida. (PINARD, p.304, grifos nossos)

Ao instigar o júri a pensar que o crime da personagem Emma é, antes de tudo, a sua essência imoral, “uma iniciação a todos os ardores da volúpia”, “a percepção do Duque de Laverdière, a valsa com um visconde, uma perturbação desconhecida”, registros indiciários e conexos ao seu crime maior, a incapacidade moral de “amar o seu marido” infunde, no debate jurídico, à luz das observações foucaultianas, “coisa bem diversa,

juridicamente não codificável: o conhecimento do criminoso, a apreciação que dele se faz”. Neste sentido, é lícito afirmar que o julgamento da personagem Emma, como demonstraremos, lentamente irá se afastar do campo da materialidade jurídica para “as sombras que se escondem por trás dos elementos da causa, que são, na realidade, julgadas e punidas” e que, em nosso entendimento, irão fundamentar o argumento oculto da denúncia do Ministério Público.

Esse campo acusatório do promotor de justiça no processo penal de *Madame Bovary* remete-nos ao narrador de *Dom Casmurro*<sup>39</sup>, também um homem de leis, que resolveu escrever o seu livro de memórias no qual ele se narra e se inscreve como vítima de sua mulher adúltera, Capitolina de Pádua, a “dissimulada e diabólica” Capitu. Semelhante ao discurso do promotor de justiça que representa “o mais cego dos maridos”, o narrador do livro machadiano apresenta-se inocentemente incapaz de esquecer “a primeira amada do seu coração” e faz do seu livro um tribunal onde o leitor é o júri. Detentor do monopólio da palavra, marido, advogado e escritor das suas memórias, silenciada a ré, em Machado, o narrador hipertrofia-se no lugar de promotor e juiz, sentenciando a natureza culpada de Capitu. Em sua “exposição retrospectiva<sup>40</sup>”, escrevendo sobre outras mulheres de sua vida, relembra-se da primeira, a esposa, a inesquecível “primeira amada do coração”, para, como um acerto de contas, à guisa de um julgamento, ao final do seu livro, situar e sentenciar a gênese da natureza culpada de Capitu no “resto dos restos<sup>41</sup>”.

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. **O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum**

---

<sup>39</sup> ASSIS. *Dom Casmurro*. 2008. São Paulo: Escala Educacional.

<sup>40</sup> Referência ao capítulo CXLVII, “A Exposição Retrospectiva”, do romance *Dom Casmurro*.

<sup>41</sup> Referência ao capítulo CXLVIII, “E Bem, E o Resto?”, do romance *Dom Casmurro*.



**caso incidente.** Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me ia, como no seu cap. IX, vers. 1: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. **Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.** (ASSIS, p.159, grifos nossos)

A natureza menina de Emma, durante a educação no convento, pintada por Flaubert como fruto de um misticismo religioso-carnal, também irá provocar no promotor de justiça graves protestos, nos quais as ofensas à religião e à moral pública motivariam a tutela jurisdicional. Capitu e Emma, desde meninas (estudaremos em nossas análises textuais), possuem uma natureza feminina objectivada por discursos de um patriarcado que, nas linhas e leis de seus saberes e poderes, irão comprovar a esperada queda da mulher. Meninas e mulheres: uma dentro da outra, uma natureza incriminada, “a fruta dentro da casca”<sup>42</sup>. Por importar esta gênese de uma infância da natureza feminina, Emma ainda menina nos é apresentada. São os tempos da educação no convento, Emma afastada das coisas da sua terra, longe do campo vigilante do seu pai, a menina mística, “voltada a tempestades e ruínas, sempre a retirar das coisas uma espécie de proveito próprio”, a menina-mulher, uma gênese suspeita, criminalizada.

Loin de s’ennuyer au convent les premiers temps, elle se plut dans la société des bonnes soeurs, qui, pour l’amuser, la conduisaient dans la chapelle, où l’on pénétrait du réfectoire par un long corridor. Elle jouait fort peu durant les récréations, comprenait bien le catéchisme, et c’est elle qui répondait toujours à M. le vicaire des questions difficiles. Vivant donc sans jamais sortir de la tiède atmosphère des classes et parmi ces femmes au teint blanc portant des chapelets à croix de cuivre, **elle s’assoupit doucement à la langueur mysthique qui s’exhale des parfums de l’autel, de la fraîcheur des bénitiers et du rayonnement des cierges.** Au lieu de suivre la messe, elle regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d’azur, et elle aimait la brebis malade, le sacré coeur percé de fleches aiguës, ou le pauvre Jésus, qui tombe en marchant sous sa croix. Elle essaya, par mortification, de rester tout un jour sans manger. Elle cherchait dans sa tête quelque voue à accomplir.

Quand elle allait à confesse, elle inventait de petits péchés afin de rester là plus longtemps, à genoux dans l’ombre, les mains jointes, le visage à la grille sous le chuchotement du prêtre. **Les comparaisons de fiancé, d’époux,**

---

<sup>42</sup> Expressão utilizada pelo narrador machadiano: a gênese da natureza insidiosa de Capitu.

**d'amant céleste e de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs innatendues.**

[...] Si son enfance se fût écoulée dans l'arrière-boutique d'un quartier marchand, elle se serait peut-être ouverte alors aux envahissements lyriques de la nature, qui, d'ordinaire, ne nous arrivent que par la traduction des écrivains. Mais elle connaissait trop la campagne; elle savait le bêlement des troupeaux, les laitages, les charrues. **Habituée aux aspect calmes, elle se tournait, au contraire, vers les accidentées.** Elle n'aimait la mer qu'à cause de ses tempêtes, et la verdure seulement lorsqu'elle était clairsemée parmi les ruines. **Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son couer,** - étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages. (FLAUBERT, p. 98-99, grifos nossos)

Essa descrição de uma certa natureza feminina, derivada da infância de Emma e estimulante às futuras quedas de uma menina que já gestava a mulher caída (a maçã genética de Emma e Capitu), provoca a indignação do promotor de justiça pelo tom flaubertiano nas camadas de texto: “pinturas lascivas” que ameaçavam a circulante identidade feminina no casamento burguês da segunda metade do século XIX. Uma identidade que precisava ser constantemente vigiada e disciplinada, como vimos nos Manuais e Guias dos homens casados e conforme sobressai do discurso acusatório:

Senhores, a primeira parte de minha tarefa está realizada; **contei, vou citar e após as citações virá a incriminação**, que se apoia em dois delitos: ofensa à moral pública, ofensa à moral religiosa. [...].

O colorido geral do autor, permiti que vo-lo diga, é o colorido lascivo, antes, durante e após as quedas! Ela é criança, tem dez ou doze anos, está no convento das Ursulinas. **Nessa idade em que a jovem não está formada, em que a mulher não pode sentir essas emoções fundamentais que lhe revelam um mundo novo, ela se confessa.**

**Será natural que uma menina invente pequenos pecados quando se sabe que, para uma criança, são os menores que são os mais difíceis de dizer?** E além disso, nessa idade, quando uma menina não está formada, mostrá-la inventando pecados na sombra do murmúrio do padre, lembrando essas comparações de noivo, de esposo, de amante celeste e de casamento eterno, que lhe faziam sentir como um frêmito de volúpia, não é fazer o que chamei de uma pintura lasciva. (PINARD, p.306, grifos nossos)

Em nossos estudos, mediante a transcrição e análise de alguns fragmentos de cartas escritas por Flaubert e Eça, teremos a oportunidade de compreender o que os

autores dos romances do *corpus* pensavam sobre Emma e Luísa. Em alguns momentos, perceberemos, nos textos autorais, como a construção destas identidades femininas irá se aproximar das posições jurídico-ideológicas ora do promotor de justiça, ora do advogado de defesa, no que tange à objectivação da mulher nos discursos literários, jurídicos, médicos e educacionais da segunda metade do século XIX. Um tempo histórico que se traduz na consolidação de uma sociedade burguesa do patriarcado: uma sociedade de proprietários de discursos<sup>43</sup> que subalternam ou excluem a mulher como sujeito de si, ou seja, a mulher era incapaz, inclusive legalmente, de ser sujeito de um discurso próprio.

É desafiador tentarmos compreender como homens tão progressistas, autores seminais de um certo Realismo, construía as suas personagens femininas. Na intenção de uma literatura de combate à corrupção da sociedade burguesa, iremos constatar, no estudo dos textos, os autores reproduzindo discursos de um histórico patriarcado que imobiliza a mulher, vitimizando-a ou vilipendiando-a; em outras análises textuais, iremos perceber os mesmos autores desenvolvendo fundamentos de um discurso pró-feminino que representava um não-lugar na pauta do Realismo literário da época. Nosso estudo, fundamentado em uma análise crítica que interpele o cânone, sempre à luz do *corpus* e em busca de um pensamento que investigue os moldes ainda fixos dos enunciados que circunscreviam uma dada natureza feminina no final do século XIX, em muitos momentos, dará a ler um discurso com os autores contra os autores, para que se possa identificar uma representação feminina silenciada nesses livros nomeados como “romances de adultério”. Nomeação essa que no “contar integralmente sem suprimir uma única cena”, o promotor de justiça, no processo penal de *Madame Bovary*, já desejava nomear como “um outro título” do romance flaubertiano.

---

<sup>43</sup> Discursos no sentido foucaultiano do termo, isto é, uma produção de saberes que integram a episteme de um determinado tempo histórico.

Percorrendo todos os degraus da humilhação a Sra. Bovary vai procurar Rodolphe; ela nada consegue, Rodolphe não possui os três mil francos. **Somente lhe resta uma saída. Desculpar-se junto ao marido? Não; explicar-se com ele? Mas esse marido teria a generosidade de perdoá-la e essa é uma humilhação que ela não pode aceitar: ela se envenena.** Vêm então as cenas dolorosas. O marido está lá, ao lado do corpo gelado de sua mulher. Manda trazer o vestido do casamento, ordena que o vistam com ele e que encerrem seus despojos num triplo caixão.

Um dia abre a escrivaninha e nela encontra o retrato de Rodolphe, suas cartas e as de Léon. **Pensais que o amor vai então desmoronar?** Não, não, pelo contrário, excita-se, exalta-se por essa mulher que outros possuíram, em razão dessas lembranças de volúpia que ela lhe deixou; e a partir desse momento ele negligencia a sua clientela, sua família, deixa perderem-se as últimas parcelas de seu patrimônio e um dia é encontrado morto no caramanchão de seu jardim, tendo nas mãos uma longa mecha de cabelos negros.

**Eis o romance; contei-o integralmente sem suprimir uma única cena.** Chama-se *Madame Bovary*: **podeis dar-lhe um outro título e chamá-lo com razão: *História dos adultérios de uma mulher de província*.** (PINARD, p.306, grifos nossos)

No ápice acusatório das palavras do promotor de justiça, iremos verificar um deslocamento do ataque ministerial. O nome de Flaubert começa a desaparecer do campo discursivo da denúncia. O nome de Emma Bovary irá substituir o nome do verdadeiro réu. Em uma reorientação acusatória, denunciada a personagem como uma pessoa física, adere a ela uma ideia de crime pela glorificação do adultério, uma perigosa “beleza de provocação”, “uma mulher que reina e domina sem a concorrência de um personagem que pudesse dominar essa mulher<sup>44</sup>”.

O autor teve o maior cuidado, empregou todos os prestígios de seu estilo para pintar essa mulher. Terá tentado mostrá-la pelo lado da inteligência? Nunca. Pelo lado do coração? Também não. Pelo lado do espírito? Não. Pelo lado da beleza física? Nem mesmo isso. Oh! **Sei bem que existe um retrato da Sra. Bovary após o adultério e dos mais brilhantes; mas o quadro é antes de mais nada lascivo, as poses são voluptuosas, a beleza da Sra. Bovary é uma beleza de provocação.**

[...]. Após ter-se levantado, quando, após ter sacudido o cansaço da volúpia, voltou ao lar doméstico, àquele lar onde iria encontrar um marido que a adorava, **após essa primeira falta, após esse primeiro adultério, após essa primeira queda, terá sido o remorso, o sentimento de remorso, o que ela sentiu, diante do olhar desse marido enganado que a adorava? Não! Com**

---

<sup>44</sup> Considerações finais do promotor de justiça no requisitório do processo criminal.

**a testa alta, voltou glorificando o adultério.** Ao perceber sua imagem no espelho, surpreendeu-se com o seu rosto. **Nunca tivera olhos tão grandes, tão negros, nem de uma tal profundidade.** Algo de sutil, disseminado em sua pessoa, a transfigurava. (PINARD, p. 308-309, grifos nossos)

Os argumentos e a estratégia da acusação, apagando o nome do autor do romance, trabalhando na vitimização do marido e em indícios conexos ao nome da Sra. Bovary, “após essa primeira falta, após esse primeiro adultério, após essa primeira queda”, agravados pelo tom coloquial, “terá sido remorso, o sentimento de remorso, o que ela sentiu, diante do olhar desse marido enganado que a adorava”, objetivam claramente sensibilizar a opinião do conselho de sentença. Faltava algo físico-enunciativo que comprovasse a culpa da mulher. Este recurso é explorado, nas palavras do promotor de justiça, pelo reflexo da imagem da mulher adúltera que olha para si mesmo e se reconhece ativa, “a testa alta”, “as poses voluptuosas”. “Ao perceber sua imagem no espelho, surpreendeu-se com o seu rosto... nunca tivera olhos tão grandes, tão negros, nem de uma tal profundidade. Algo de sutil, disseminado em sua pessoa, a transfigurava”. Este campo de, em *Madame Bovary*, investigar a profundidade dos olhos femininos, identificar uma natureza feminina lasciva e perigosa, tão comum na literatura do século XIX e que é trabalhado nas palavras de denúncia do promotor de justiça, remete-nos, como veremos detalhadamente, a outros olhos femininos do nosso *corpus*, olhos esses também objectivados por um homem da lei, um advogado casmurro. Vejamos, como exemplo paralelo, o caso de Machado:

Tinha me lembrado da definição que José Dias dera deles, “**olhos de cigana oblíqua e dissimulada**”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora na contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, **e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios**, com tal expressão que...

Retórica dos namorados, **dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu**. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá a ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. **Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me**. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. (ASSIS, p.64-65, grifos nossos)

Uma natureza feminina carnal e insidiosa, “em sua plenitude glorificada pelo adultério<sup>45</sup>”, denunciada em flagrante textual pelo promotor de justiça, temida pelo marido-advogado-narrador machadiano, será, também, em pormenores quase artísticos, objectivada pelas descrições do narrador de *Madame Bovary*. Assemelhado ao narrador machadiano, com seus olhos policiais, “longos, constantes, enfiados a sondar a onda cava e escura que saía envolvente e ameaçadora das pupilas de Capitu<sup>46</sup>”, o narrador flaubertiano, investigador da mesma escola a policiar olhos, pupilas, respiração e cantos dos lábios, feito um escrivão das sensações femininas a preencher folhas de um inquérito, “on eût dit que’un artiste habile en corruptions<sup>47</sup>”, com as impressões de sua paleta de palavras (“as pálpebras de Emma, feitas para longos olhares amorosos em que a pupila se perdia<sup>48</sup>”), sugere, em uma sutil descrição do corpo feminino, que as práticas do adultério potencializaram, na senhora Bovary, uma beleza feminina irresistível.

**Jamais madame Bovary ne fut aussi belle qu’à cette époque**; elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l’enthousiasme, du succès, et qui n’est que l’harmonie du tempérament avec les circonstances. Ses convoitises, ses chagrins, l’expérience du plaisir et ses illusions toujours jeunes, comme font aux fleurs le fumier, la pluie, les vents e le soleil, l’avaient par gradations développée, et elle s’épanouissait enfin dans la plenitude de sa nature. **Seus paupières semblaient taillées tout exprès pour ses long regards amoureux où la prunelle se perdait**, tandis qu’un souffle fort

---

<sup>45</sup> Expressão do promotor de justiça no requisitório do processo criminal.

<sup>46</sup> Fragmento do narrador machadiano no romance *Dom Casmurro*.

<sup>47</sup> Fragmento do narrador flaubertiano no romance *Madame Bovary*.

<sup>48</sup> Expressão do narrador flaubertiano (où la prunelle se perdait).

écartait ses narines minces et relevait le coin charnu de ses lèvres qu'ombrageait à la lumière un peu de duvet noir. **On eût dit que'un artiste habile en corruptions avait disposé sur sa nuque la torsade de ses cheveux: ils s'enroulaient en une masse lourde, négligemment, et selon lesr hasards de l'adultère, qui les dénouait tous le jours.** Sa voix maintenant prenait des inflexions plus molles, sa taille aussi; quelque chose de subtil qui vous pénétrait se dégageait même des draperies de sa robe et de la cambrure de son pied. Charles, comme aux premiers temps de son mariage, la trouvait délicieuse et tout irrésistible. (FLAUBERT, p.305, grifos nossos)

A indignação do promotor de justiça reside no embelezamento da mulher pela celebração do adultério. “Como os olhos dessa mulher se alargam! Como algo de encantador se derramou sobre ela após sua queda! Sua beleza terá sido tão deslumbrante quanto após sua queda, quanto nos dias que seguiram sua queda?<sup>49</sup>”. Veremos a seguir como o fundamento jurídico da denúncia, extraviando-se o lastro de provar a materialidade do crime (os delitos de ultraje à moral pública e ultraje à religião), e lentamente sendo processada a substituição do réu, “a imagem dessa mulher”; “os olhos dessa mulher”; “haverá nessa mulher adúltera”; “a fé da Madalena arrependida<sup>50</sup>”, todas estas recorrentes nomeações e depreciações acusatórias do promotor irão, na realidade, suscitar um fundamento extrajurídico para pedir a condenação de Emma Bovary. Novamente, para desenvolver o nosso raciocínio no que concerne à busca da verdade para a aplicação de uma sanção penal, as reflexões de Michel Foucault<sup>51</sup> são importantes:

[...]. Desde que a Idade Média construiu, não sem dificuldade e lentidão, a técnica procedural do inquérito, **julgar era estabelecer a verdade de um crime, era determinar o seu autor, era aplicar-lhe uma sanção penal.** Conhecimento da infração, conhecimento do responsável, conhecimento da lei, três condições que permitiam estabelecer um julgamento como verdade bem fundamentada. **Eis, porém, que durante o julgamento penal encontramos inserida agora uma questão bem diferente de verdade.** Não mais simplesmente: “O fato está comprovado, é delituoso?” Mas também: **“O que é realmente esse fato, o que significa essa violência ou crime?”** **Em que nível ou em que campo da realidade deverá ser colocado?** (FOUCAULT, p. 20, grifos nossos)

---

<sup>49</sup> PINARD. *O Processo*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, p. 310.

<sup>50</sup> PINARD. *O Processo*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, p. 311.

<sup>51</sup> FOUCAULT. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 1999. Petrópolis: Editora Vozes.

No procedimento penal do romance *Madame Bovary*, à luz das observações foucaultianas, veremos as três questões processuais referidas problematizarem a denúncia do promotor de justiça. Neste sentido, a busca da verdade material, a determinação do seu autor e a aplicação de uma sanção penal, em nosso entendimento (mediante a aferição crítica destas questões nos fundamentos acusatórios), orientar-se-ão por um trâmite não exatamente jurídico, mas por um julgamento moral e religioso a fim de que, ante a insubmissão da personagem feminina (este o verdadeiro “crime” de Emma), se estabeleça uma valoração penal sobre “o que é realmente esse fato, o que significa essa violência ou crime? Em que nível ou em que campo da realidade deverá ser colocado?” À medida que o discurso do promotor avança, é possível perceber o foco da denúncia criminal não mais restringir-se sobre o seu réu originário, o autor, Gustave Flaubert. O libelo acusatório dirigir-se-á moral e subjetivamente à mulher e, não bastando a morte de Emma, é preciso alguém que possa “condenar essa mulher no livro”, “fazer-lhe baixar a cabeça”.

**Sem dúvida a Sra. Bovary morre envenenada;** ela sofreu muito, é verdade; **mas morre na hora e dia exatos**, não porque é adúltera, **mas porque o quis;** **morre com todo o prestígio da sua juventude e de sua beleza**, morre após ter tido dois amantes, deixando um marido que a ama, que a adora, que encontrará o retrato de Rodolphe, suas cartas e as de Léon, que lerá as cartas de uma mulher duas vezes adúltera e que, depois disso, ama-la-á ainda mais além do túmulo. **Quem pode condenar essa mulher no livro? Ninguém.** Esta é a conclusão. Não há no livro nem um personagem que possa condená-la. Se encontrardes nele um personagem sensato, se encontrardes um único princípio em virtude do qual o adultério seja estigmatizado, eu estarei errado. **No entanto, se em todo livro não houver nem um personagem que possa fazer-lhe baixar a cabeça**, se não houver uma única ideia, uma única linha em virtude da qual o adultério seja aviltado, **sou eu que tenho razão**, o livro é imoral! (PINARD, p. 317, grifos nossos)

Neste “sou eu que tenho razão” nas palavras do promotor de justiça julgando o fim de Emma Bovary, que “morre com todo o prestígio da sua juventude e de sua beleza”, é possível identificarmos, na denúncia, o discurso patriarcal da acusação. Mesmo depois de morta, em uma morte voluntária e consciente, aparentemente impune nas palavras da acusação (“porque o quis”), apropriando-se do seu próprio fim, Emma segue sem uma



efetiva condenação e representa, aos olhos da moral patriarcal, um feminino ameaçador, indomável, “sem um personagem que possa condená-la”.

Esta morte como punição social (punição à qual, para o promotor de justiça, Emma parece conseguir esquivar-se com a escolha do suicídio), destino e sentença reservados para as mulheres adúlteras nos romances de adultério, remete-nos ao diálogo sobre a escolha da morte como sanção social-familiar para a personagem feminina no drama romântico *Honra e Paixão*, peça teatral escrita pelo personagem Ernestinho Ledesma, no romance *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. A questão reside em que o empresário da peça deseja que o Sr. Ledesma faça com que o marido perdoe a esposa adúltera, que acaba ainda por salvar o marido da prisão por dívidas de jogo. Jorge, primo de Ernestinho Ledesma e marido de Luísa, personagem feminina central do romance queirosiano, é instado a manifestar a sua opinião sobre a escolha da morte ou do perdão à mulher adúltera.

E, então, invocou a opinião de Jorge. Não lhe parecia que o bom Ernesto devia perdoar?

- Eu, Conselheiro? De modo nenhum. **Sou pela morte. Sou inteiramente pela morte. E exijo que a mates, Ernestinho!**

D. Felicidade acudiu, toda bondosa:

- Deixe falar, Sr. Ledesma. Está a brincar. E ele então que é um coração de anjo!

- Está enganada, D. Felicidade – disse Jorge, de pé diante dela. – Falo sério e sou uma fera! **Se enganou o marido, sou pela morte. No abismo, na sala, na rua, mas que a mate.** Posso lá consentir que, num caso desses, **um primo meu, uma pessoa da minha família, do meu sangue, se ponha a perdoar como um lamecha. Não! Mata-a! É um princípio de família. Mata-a quanto antes!**

- Aqui tem um lápis, Sr. Ledesma – gritou Julião, estendo-lhe uma lapiseira.

O Conselheiro, então, interveio grave:

- Não – disse – não creio que o nosso Jorge fale sério. **É muito instruído para ter ideias tão...**

Hesitou, procurou o adjetivo. Juliana pôs-se-lhe diante com uma bandeja, onde um macaco de prata se agachava comicamente, sob um vasto guarda-sol erigido de palitos. Tomou um, curvou-se, e concluiu:

- ... **tão anticivilizadoras.**

- **Pois está enganado, Conselheiro, tenho-as – afirmou Jorge.** – São as minhas ideias. E aqui tem, se em lugar de se tratar de um final de ato, fosse um caso da vida real, se o Ernesto viesse dizer-me: sabes, encontrei minha mulher...

- Oh, Jorge! – disseram, repreensivamente.

- ... Bem, suponhamos, se ele mo viesse dizer, eu respondia-lhe o mesmo.

**Dou a minha palavra de honra**, que lhe respondia o mesmo: **Mata-a!** (QUEIRÓS<sup>52</sup>, p. 41-42, grifos nossos)

Entre as palavras do promotor e as palavras de Jorge afirma-se a intersecção ideológica do patriarcado: o mundo ficcional deve representar o mundo real, visto acreditar-se que o primeiro não só reflete o último, traduz a sua influência geradora. Como Jorge assevera, “fosse um caso de vida real, se o Ernesto viesse dizer-me: sabes, encontrei minha mulher ..., dou a minha palavra de honra, que lhe respondia o mesmo: Mata-a!”; na mesma linha de pensamento de um direito penal máximo, para o promotor de justiça, a morte feminina, representada no suicídio de Emma, não é o bastante para reabilitar o “nome da honra conjugal” ou para repor a ordem social, moral e religiosa. Como “estigmatizar essa mulher”, e em nome de quem, deve a justiça ser feita?

Pergunto-vos, será em nome da honra conjugal que podeis estigmatizar essa mulher quando não há no livro uma só palavra em que o marido não se incline diante do adultério?

**Será em nome da opinião pública?** Mas a opinião pública está personificada num ser grosseiro, no farmacêutico Homais, rodeado de personagens ridículos **que essa mulher domina.**

**Condená-la-eis em nome do sentimento religioso?** Mas este sentimento religioso, vós tendes no pároco Bournisien, **padre mais ou menos tão grotesco quanto o farmacêutico**, que somente crê nos sofrimentos físicos, **nunca nos sofrimentos morais**, mais ou menos materialista. [...]

E eu digo que se a morte é a chegada do nada, se o marido sente crescer seu amor ao saber dos adultérios de sua mulher, se a opinião é representada por

---

<sup>52</sup> QUEIRÓS. *O Primo Basílio*. 2006. São Paulo: Saraiva.

seres grotescos, se o sentimento religioso é representado por um padre ridículo, **uma única pessoa tem razão, reina e domina: é Emma Bovary. Messalina tem razão contra Juvenal.** (PINARD, p.318, grifos nossos)

Em sua maioria, os personagens da literatura realista endereçada à efetiva crítica da sociedade burguesa – para usar uma expressão da promotoria – são todos “grotescos e ridículos”. No início do século XX, o filósofo francês Jules de Gaultier, tendo como referência a personagem Emma Bovary, estabeleceu o termo “bovarismo” como “todas as formas de ilusão do eu e de insatisfação, desde a fantasia de ser um outro até a crença no livre arbítrio<sup>53</sup>”. Entretanto, se deslocarmos este campo bovarista “de ilusão do eu, a fantasia de ser um outro” para um certo personagem do romance *Madame Bovary*, poderemos perceber a moral das leituras de um patriarcado ofendido em suas bases consuetudinárias e legais, moral essa que orientou a recepção da obra e que, a nosso ver, guiou a denúncia criminal. Trata-se do personagem que triunfa no romance, o farmacêutico Homais, considerado pelo próprio Flaubert como o personagem mais imoral de todo o livro. Indiferente ao próprio autor, a recepção da obra, à época da publicação ainda em folhetim, manifestou-se semelhante à posição do promotor de justiça: a imoralidade estava toda em Emma. Menina, mulher, esposa e mãe, um percurso de uma imoralidade feminina. Na denúncia do *parquet*, “se a opinião é representada por seres grotescos (...) uma única pessoa tem razão, reina e domina: é Emma Bovary. Messalina tem razão contra Juvenal”. Bournisien, Charles Bovary, Rodolphe, Léon, Lhereux, todos “grotescos”, todos homens, submetidos ao feminino insubmisso “que reina e domina”.

Eis a conclusão filosófica do livro, **extraída não pelo autor**, mas por um homem que reflete e aprofunda as coisas, **por um homem que procurou no livro um personagem que pudesse dominar essa mulher**. Ele não existe. **O único personagem que nele domina é a Sra Bovary**. É preciso procurar então em outro lugar e não no livro, **é preciso procurar nesta moral cristã**

---

<sup>53</sup> ROUDINESCO. *Jacques Lacan: Esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. 1994. São Paulo: Companhia das Letras, p.40.

**que é a base das civilizações modernas. Por esta moral,** tudo se explica e se esclarece. (PINARD, p. 318, grifos nossos)

O que podemos identificar na retórica subjetiva do promotor de justiça é a deliberada escolha de uma específica moral para incriminar. Gradualmente, nos autos, o nome de Flaubert foi se apagando. Denunciou-se o nome feminino, denunciou-se a mulher, Emma e a sua natureza imoral, que somente “em outro lugar”, fora do livro, poderá ser objectivada e censurada. Neste outro lugar onde se possa “dominar essa mulher”, apresenta-se a reorientação capciosa da acusação: uma moral, “que é a base das civilizações modernas”, será o tribunal do julgamento dessa mulher indomável. Se o livro não é capaz de julgar e “estigmatizar essa mulher”, a “moral cristã”, nas palavras do promotor, como base da sociedade, irá sentenciar Emma Bovary.

Esta moral estigmatiza a literatura realista não porque pinta paixões: o ódio, a vingança, o amor; o mundo somente vive disso e a arte deve pintá-las; mas, quando as pinta sem freios, sem medidas. **A arte sem regras não é mais arte, é como uma mulher que tirasse todas as roupas. Impor à arte, como única regra, a decência pública, não é escravizá-la, mas honrá-la.** Somente se cresce com regras. Eis, senhores, os princípios que professamos, eis uma doutrina que defendemos com consciência. (PINARD, p. 318, grifo nosso)

A imoralidade triunfante de Homais é um caso bovarista de sucesso. As frases finais do romance atestam-no: “Il fait une clientèle d’enfer; l’autorité le ménage et l’opinion publique le protège. Il vient de recevoir la croix d’honneur<sup>54</sup>”. Nota-se que a ironia flaubertiana escapa aos saberes da denúncia do Ministério Público. Interessa ao promotor de justiça, alicerçado na moral cristã do patriarcado, estigmatizar não a imoralidade triunfante e ostensiva do farmacêutico Homais, mas sim a imoralidade feminina, considerada como ameaçadora à sociedade burguesa, e por isso estigmatizável. “A arte sem regras não é mais arte; é como uma mulher que tirasse todas as roupas”. Emma Bovary é denunciada pelo promotor, que encerra o libelo acusatório aderindo a si

---

<sup>54</sup> FLAUBERT. *Madame Bovary*. 2015. Paris: Le Livre de Poche, p.501.

uma qualidade a mais na busca da justiça, “um homem que reflete e aprofunda as coisas, um homem que procurou no livro um personagem que pudesse dominar essa mulher”. Certo da ausência deste personagem no livro, como um homem e como um agente da lei, Ernest Pinard defende com “consciência a sua doutrina”, ele é o homem com este encargo: impor à arte e à mulher um limite. É a conclusão extrajurídica da acusação.

Veremos a seguir como o discurso do promotor de justiça, embora fundamentado em um meio jurídico, a denúncia em um processo penal, na verdade, fundamentado em uma moralidade masculina circulante (e preventiva) oferecida ao júri, será – com base nos mesmos princípios desta moralidade – reconfigurado no discurso do advogado de defesa em busca de uma absolvição de *Madame Bovary*.

### Capítulo 3. Uma personagem absolvida ou a incriminação de um feminino real.

A defesa<sup>55</sup> de Gustave Flaubert será apresentada pelo advogado Jules Sénard e irá se concentrar na inversão valorativa do discurso acusatório referente aos delitos de ultraje à moral pública e ultraje à religião. Atacando a interpretação seletiva/subjetiva do promotor de justiça e oferecendo uma leitura para o Conselho de Sentença equiparada a uma possível percepção benigna de outros leitores do livro, objetivando conquistar ao final a indulgência do júri, nas razões preliminares, o advogado de defesa assegura, pelas palavras de Flaubert, que o livro, “da primeira à última linha”, é fruto de “um pensamento eminentemente moral e religioso”.

Senhores, o Sr. Gustave Flaubert é acusado diante de vós de ter feito um mau livro, de ter, neste livro, ultrajado a moral pública e a religião. **O Sr. Gustave Flaubert encontra-se ao meu lado**; ele afirma diante de vós que fez um livro honesto; **afirma diante de vós que o pensamento de seu livro, da primeira à última linha, é um pensamento moral, religioso** que, se não fosse desnaturado (vimos durante alguns instantes o que pode um grande talento para desnaturar um pensamento), ele seria (e tornar-se-á novamente dentro em pouco) para vós o que já foi para os leitores do livro, um pensamento eminentemente moral e religioso que pode traduzir-se por estas palavras: **a excitação à virtude pelo horror do vício**. (SÉNARD, p.319, grifos nossos)

Em nossas análises destas interpretações antitéticas do romance, iremos verificar como é efetivada a constante objectivação da mulher na representação da personagem feminina. De “Messalina” do promotor de justiça, Emma migrará para a posição de vítima de uma educação acima de sua inteligência e do desrespeito à condição social e sexual definida por seu nascimento. Neste sentido, veremos como a mulher, objectivada por um patriarcado, ora da acusação ora da defesa, é encerrada em uma produção discursiva na

---

<sup>55</sup> *O Processo. A Defesa*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, pp.319-358.

qual ela, em performances de um sujeito de si, sujeito de uma história em uma percepção feminina, terá a sua inscrição sempre cassada.

Ao resumir sua opinião sobre *Madame Bovary*, o ministério público disse: “O segundo título desta obra é: *História dos adultérios de uma mulher de província*. Protesto energicamente contra este título. Ele sozinho me provaria, se eu não o tivesse sentido do princípio ao fim de vosso requisito, a preocupação que vos dominou constantemente. Não! O segundo título desta obra não é *História dos adultérios de uma mulher de província*; ele é, se precisais absolutamente de um segundo título: **história da educação por demais frequente dada na província; história dos perigos aos quais ela pode levar**, história da degradação, da velhacaria, do suicídio considerado como consequência de um primeiro erro e de um erro ele mesmo trazido por primeiras faltas às quais com frequência uma jovem mulher é arrastada; **história da educação, história de uma vida deplorável da qual com demasiada frequência a educação é o prefácio**. Eis o que quis pintar o Sr. Flaubert e não os adultérios de uma mulher de província; vós o reconheceréis em breve ao percorrer a obra incriminada. (SÉNARD, p.321, grifos nossos)

Merecem uma reflexão esses primeiros movimentos discursivos do advogado de defesa. A questão que aqui interessa também relevar é que, se o romance foi, no processo acusatório, restringido a “histórias de adultério”, será no processo de defesa também restringido, desta feita à “história da educação”. No entanto, adultério e educação acabam por simbolicamente reafirmar a “culpa” feminina e uma representação da mulher que lhe retira a possibilidade de autodeterminação. Se a solução para o adultério (feminino) residir na ausência do acesso à educação, em qualquer dos casos aquilo de que efetivamente se trata é de “vigiar e punir<sup>56</sup>”, controlando o direito da mulher quer ao próprio corpo quer à mente própria.

O protesto enérgico ao possível segundo título denunciado pelo promotor de justiça, *História dos adultérios de uma mulher de província*, remete-nos a um dos objetivos que orientam a nossa tese: interpelar este fenómeno literário consubstanciado

---

<sup>56</sup> FOUCAULT. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalheite. 1999. Petrópolis: Editora Vozes.

como cânone, “romances de adultério”, leia-se, adultério feminino. Demonstraremos a efetiva possibilidade, em que pese a sanção do silenciamento ordenador às personagens femininas, de percebermos Emma, Luísa e Capitu como *sujeitos perceptivos* (BUESCU, 1990, p. 137) de suas condições femininas de existência subjetiva e social. Fixas nas linhas-limites de um discurso do patriarcado, iremos analisar como estas mulheres-personagens conseguem realizar deslocamentos em suas históricas posições de objetos. Circunscritas no mundo de uma sociedade burguesa do Realismo literário (laboratório de crítica e combate a uma sociedade corrompida), identificaremos como as personagens femininas centrais do *corpus* mobilizam a interpretação de novas representações sobre a mulher que não mais se enquadram na realização de uma vida feminina orientada pelo trinômio amor, casamento e maternidade. Na representação desta nova mulher, não mais anjo ou demônio, fada ou fatal, o discurso da personagem, ainda que posto na penumbra do silêncio ao final dos romances, “organiza o texto (descritivo) e o mundo (percepcionado) como lugares de um sentido cujo entendimento é vital para a vivência das personagens” (BUESCU, 1990, p. 273). Acreditamos que esse fenómeno literário reconhecido, sob a organização convencional, como “romances de adultério”, mediante as novas leituras que pretendemos elaborar, considerando a personagem mulher como um “sujeito perceptivo”, não é o suficiente para compreender o que hoje podemos identificar como este novo registo feminino: uma nova mulher que já no século XIX movia-se, mesmo sob a vigilância do patriarcado, para além do confinamento da casa, para além do confinamento do corpo, em direção a novas relações de identidade que iriam constituí-la como sujeito de um discurso feminino que confrontou os rígidos ideais de feminilidade em uma sociedade burguesa normalizada por um estatuto patriarcal.

Servimo-nos do inicial protesto do advogado de defesa, em repúdio à iniciativa da acusação de renomear o romance *Madame Bovary* com um segundo título-síntese de



*“História dos adultérios de uma mulher de província”*, para, no mesmo paradigma reflexivo, criticarmos a insuficiência de uma designação restritiva que histórica, literária e convencionalmente estabeleceu-se como “romances de adultério”. Entendemos que prosseguir nessa designação é mais uma vez estigmatizar a mulher, objectivá-la em plena contemporaneidade do século XXI, talvez ainda pelos mesmos motivos da “moral” da denúncia do promotor de justiça, com sua retórica subjetiva e seletiva das cores lascivas, uma moral que procura um homem que consiga “dominar essa mulher”. Acreditamos que um estudo crítico, à luz das condições jurídicas da personagem feminina, sobre isto que historicamente se convencionou identificar como “romances de adultério”, possa, nesses mesmos romances, suscitar uma nova recepção.

Veremos, entretanto, como atrás referimos, que o discurso do advogado de defesa objetiva comprovar que a culpa de Emma Bovary é justificável em virtude de fatores que a desmobilizaram socialmente de sua natureza e dos limites condicionais de sua inteligência. Desta forma, iremos identificar, nas palavras da defesa, que uma percepção do mundo pelo desejo de um saber feminino, que transborde as fixas e pré-estabelecidas condições sociais de nascimento e de casamento de uma mulher, é sempre algo temerário. Neste sentido, conforme o juízo cautelar da defesa, é possível ser extraído o alerta inicial da pedagogia moralizante do caso Emma Bovary.

Agora, o que é que o Sr. Gustave Flaubert quis pintar? Em primeiro lugar, **uma educação dada a uma mulher acima da condição na qual nasceu**, como acontece, é preciso realmente dizê-lo, por demais frequentemente entre nós; em seguida, **a mistura de elementos dispartes que se produz assim na inteligência da mulher** e depois, quando vem o casamento, **como o casamento não se harmoniza com a educação, mas com as condições nas quais a mulher nasceu**, o autor explicou todos os fatos que acontecem na posição que lhe é dada.

Que mostra ele ainda? Mostra **uma mulher que chega ao vício através de um casamento desigual** e do vício no último grau de degradação e de infelicidade. Dentro em pouco, quando através da leitura de diferentes trechos terei feito conhecer o livro em seu conjunto, pedirei ao tribunal a liberdade de

aceitar a questão nestes termos: **Este livro, colocado nas mãos de uma jovem mulher, poderia ter o efeito de arrastá-la para prazeres fáceis, para o adultério ou o de mostrar-lhe, pelo contrário, o perigo logo aos primeiros passos e de fazê-la tremer de horror?** É vossa consciência que vai resolver a questão que é assim colocada. (SÉNARD, p. 321, grifos nossos)

Em nossos estudos das personagens femininas do *corpus*, a pedagogia do sofrimento e da morte representa a punição social que encerra o destino de Emma, Luísa e Capitu. Nas palavras de Jorge, marido de Luísa, em *O Primo Basílio*, pudemos perceber este imperativo como um princípio de família. Algo que no plano da ficção, o drama elaborado na peça do primo Ernestinho, “*Honra e Paixão*”, deveria dizer do real, deveria ser observado: a defesa da honra, a defesa do sangue, a morte da mulher. “Sou pela morte. Sou inteiramente pela morte. E exijo que a mates. É um princípio de família. Mata-a quanto antes<sup>57</sup>”. Esta tentativa de justificação sócio-familiar de uma pena drástica para a mulher adúltera totalmente desproporcional em relação ao marido adúltero, ou até a morte como insuficiência de punir, como desejava o promotor de justiça, demonstrando, conforme as reflexões do ensaísta norte-americano, David T. Haberly<sup>58</sup>, que “uma misoginia obsessiva e virulenta focalizada na figura da mulher casada pretendia provar a tendência inerente e quase incontrolável desta ao adultério<sup>59</sup>” irá reproduzir, nos “romances de adultério da mulher casada<sup>60</sup>”, “a paranoia masculina<sup>61</sup>” expressa em tratados que se apresentavam como guias para o uso do homem casado.

O tratado fundacional é o primeiro livro escrito por Honoré de Balzac, a *Physiologie du Mariage*, cuja versão final apareceu em 1829. Balzac depois insistiu em incluir o tratado na coleção de suas obras, *La Comédie Humaine*. (...) Na *Physiologie*, o conceito de casamento está profundamente implicado com a política: **a casa é um “reino pequeno”; “quem pode governar uma mulher pode governar uma nação”**; e “a política dos maridos deve ser igual à política dos reis”; “a mulher casada deve comportar-se como os cidadãos de

---

<sup>57</sup> QUEIRÓS. *O Primo Basílio*. 2006. São Paulo: Saraiva, p. 41.

<sup>58</sup> HABERLY. *Dom Casmurro* e o romance de adultério feminino. In: SARAIVA. (org.). 2005. *Nos labirintos de Dom Casmurro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 41-60.

<sup>59</sup> HABERLY. *Dom Casmurro* e o romance de adultério feminino. In: SARAIVA. (org.). 2005. *Nos labirintos de Dom Casmurro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 50.

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> Ibidem.

uma monarquia constitucional perante um rei”. Mas porque nunca se pode confiar na lealdade da mulher, **“aqui temos que observar que todos os maridos devem estar capazes de produzir o terror em seu lar** e que devem preparar, bem na frente, o dia 2 de setembro (começo do grande massacre dos monarquistas em 1792) do matrimônio”. (Haberly, p. 50, grifos nossos)

É interessante identificarmos a semelhança do discurso nas palavras do advogado de defesa, no caso *Madame Bovary*, e nas orientações de Honoré de Balzac, em sua *Physiologie du Mariage*. No primeiro, estamos perante um livro que, “colocado nas mãos de uma jovem mulher, possa fazê-la tremer de horror”, no segundo, trata-se de um guia para “observar que todos os maridos devem estar capazes de produzir o terror em seu lar”. Orientações, “guias para o uso do homem casado<sup>62</sup>”, correlações, fisiologias do casamento, pedagogias, sempre a mesma moral misógina, sempre a mesma lição: controlar, dominar a mulher, objectivá-la em pormenores, vigiar e punir<sup>63</sup>:

Para diminuir senão eliminar os perigos, segundo Balzac, o marido deveria transformar a casa nalguma coisa bem parecida com o Panopticon, a penitenciária imaginada por Jeremy Bentham em 1787, **observando a mulher constantemente, buscando qualquer mudança de expressão, por pequena que seja, que possa indicar deslealdade. O esposo devia policiar a mulher, devia estabelecer uma “alfândega conjugal” para inspeccionar** “o estado moral e físico de todos os seres que entram e saem da sua casa”, devia cuidadosamente **preparar “ratoeiras” para pegar a mulher**, se transformando em “uma aranha, que ao centro de sua rede imperceptível, percebe o estremecimento duma mosca inconsciente, por pequena que seja, e de longe **escuta, julga, observa**, ou a presa ou o inimigo”. (Haberly, p. 51, grifos nossos)

Prosseguindo no campo jurídico-social, todavia, deslocando para a enérgica contestação literária que, no processo de *Madame Bovary*, o advogado de defesa realiza

---

<sup>62</sup> Na Parte III desta tese, em nossa análise de *O Primo Basílio*, iremos estudar, na mesma linhagem de tratados para o uso do homem casado, de autoria de D. Francisco Manuel de Melo, a *Carta de Guia de Casados* (1651). Lastreada em “uma moral cristã” (semelhante à desejada pelo promotor de justiça para, duzentos anos depois, 1857, tentar dominar Emma Bovary), reservava à mulher uma condição subalterna ao marido: a existência feminina deveria se restringir às fronteiras da casa-império do *pater familias* e a felicidade da mulher casada (neste sentido aproximar-se-á do raciocínio do advogado de defesa no processo de *Madame Bovary*) deveria depender de uma posição feminina quase analfabeta e, *ipso facto*, sempre submissa ao marido.

<sup>63</sup> Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. (FOUCAULT, p.166)

quando se refere ao possível segundo título apontado pela acusação criminal, “História dos adultérios de uma mulher de província”, perceberemos que o teor da defesa, ainda mais conservador do que o da acusação, e que ao fim e ao cabo, consegue uma afinal irónica absolvição para o autor e *Madame Bovary*, reflete, de maneira significativa, os mesmos enunciados estabelecidos nos guias e tratados para uso dos homens casados na sociedade burguesa do século XIX. Em linhas iniciais, após refutar o segundo título proposto pela acusação, como imediata réplica, o advogado de defesa propõe o seu título, “história da educação por demais frequentemente dada na província; história dos perigos aos quais ela pode levar, história da degradação, [...], história da educação, história de uma vida deplorável da qual com demasiada frequência a educação é o prefácio”. Verborrágico no discurso preliminar em defesa de *Madame Bovary*, o advogado de Flaubert, Jules Sénard, irá, *pari passu*, clarear as suas particulares razões de defesa.

Por enquanto, digo o seguinte: o Sr. Flaubert quis pintar **a mulher que, em lugar de procurar acomodar-se à condição que lhe é dada, à sua situação, ao seu nascimento, em lugar de acostumar-se à vida que lhe pertence, preocupa-se com mil aspirações estranhas retiradas de uma educação por demais elevada para ela; que, em lugar de acomodar-se aos deveres de sua condição, de ser a mulher tranquila do médico rural com o qual passa seus dias, em lugar de procurar a felicidade em sua casa, em sua união,** procura-a em intermináveis devaneios e que em breve, encontrando em seu caminho um jovem que a namorisca, faz seu mesmo jogo (meu Deus! São inexperientes, ambos), excita-se de algum modo, gradualmente, e se assusta quando, ao recorrer à religião de seus primeiros anos, não encontra nela uma força suficiente; e veremos dentro em pouco por que não a encontra. **Todavia, a ignorância da jovem e sua própria ignorância a preservam de um primeiro perigo.** Mas ela é em breve encontrada por um homem como existem tantos, como há demais no mundo, que se apodera dela, pobre mulher já desviada, e a arrasta. (SÉNARD, p. 322, grifos nossos)

Acreditamos ser válida a proposição de um contraste inicial às palavras do advogado de defesa sobre a mulher pintada por Flaubert. O tempo histórico-social deste julgamento é animado pelo espírito burguês que prometia, mediante um mundo de trabalho, igualdade jurídica e resolutos esforços, mobilidade social. A aventura burguesa de se transformar em uma outra pessoa, transformar a sua própria história, inscrever-se

outro no mundo, desde a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789), tinha, pelo menos nas cores das suas letras, uma gênese universal. O que argumentamos, à luz do *corpus*, é o efectivo veto da promessa burguesa para a mulher. Pelo discurso do advogado de defesa, sim, “de defesa”, note-se bem, a mulher segue objectivada pelo histórico discurso misógino do patriarcado: uma mulher que não procura acomodar-se à condição que lhe é dada, ao seu nascimento, à sua imóvel condição social, que “não se acostuma à vida que lhe pertence” e que recebe uma educação por demais elevada para ela, é uma mulher desviada, o seu destino será arrastado para a infelicidade. Este discurso é, além do mais, classista. Enquanto a sociedade burguesa assenta sobre a possibilidade de ascensão social da burguesia, ela restringe-a ao homem – e muitos são os romances sobre os chamados “arrivistas” (basta lembrar Stendhal e Flaubert). No entanto, à mulher não é (não pode ser) reconhecido qualquer protagonismo de ascensão social, pelo que os limites impostos à sua educação formal e universal funcionam, na realidade, como constrição à sua liberdade (pessoal e social).

Na verdade, quando, no discurso de defesa, somos levados a considerar que a felicidade da mulher está em sua casa de casada, acomodada aos deveres de sua condição, garantida pela força suficiente de uma religião e protegida dos perigos por sua própria ignorância, mesmo em 1857, ano do julgamento criminal do romance *Madame Bovary*, estamos ainda em 1651, “do homem a praça, da mulher a casa”, ditado moral oriundo da *Carta de Guia de Casados* e refletido por José Cardoso Pires<sup>64</sup> na análise do confinamento, inferioridade e submissão da mulher “nas ordenações marialvas<sup>65</sup>”. Assim poderemos compreender a peculiar defesa patriarcal do advogado de Gustave Flaubert:

[...]. Que mulher meu cliente pintou em *Madame Bovary*? Ora! Meu Deus! É triste dizer mas é verdade, **uma jovem, nascida, como quase todas, honesta;**

---

<sup>64</sup> PIRES. *Cartilha do Marialva*. 1973. Lisboa: Moraes, p.101.

<sup>65</sup> Idem, p. 96.

**pelo menos a maioria, mas bem frágeis quando a educação, em lugar de fortificá-las, enfraqueceu-as ou lançou-as no mau caminho.** Tomou uma jovem; terá uma natureza perversa? Não, é uma natureza impressionável, sujeita à exaltação.

O Sr. Advogado Imperial disse: Esta jovem é apresentada constantemente como lasciva. Mas não! Ela é apresentada como tendo nascido no campo, numa quinta, onde se ocupa com os trabalhos de seu pai e onde nenhuma espécie de lascívia pudera entrar em seu espírito ou em seu coração. **Mostram-na, em seguida, em lugar de seguir o destino que seria naturalmente o seu, o de ser educada para a quinta na qual deveria viver ou para um ambiente análogo, mostram-na sob a autoridade imprevidente de um pai que tem a ideia de mandar educar no convento essa jovem nascida na quinta que deveria casar com um proprietário, um homem do campo.** Ei-la conduzida para o convento, fora de sua esfera. (SÉNARD, p. 331, grifos nossos)

O cinzel misógino do advogado prossegue a marcar “a defesa” de uma mulher-ré. “É triste dizer mas é verdade, uma jovem, nascida, como quase todas, honesta; pelo menos a maioria, mas bem frágeis quando a educação, em vez de fortificá-las, enfraqueceu-as ou lançou-as no mau caminho”. Interessante observarmos como a acusação e a defesa irão se assemelhar no que tange à objectivação da mulher. No fragmento acima, podemos perceber como o advogado de defesa, que se concebe conhecedor legítimo da natureza feminina, a singulariza para a seguir coletivizá-la, “uma jovem, nascida, como quase todas, honesta; pelo menos a maioria, mas bem frágeis quando a educação, em vez de fortificá-las, enfraqueceu-as ou lançou-as no mau caminho”. Conhecedor da natureza feminina, em seu discurso de defesa, o advogado se aproxima do tatear misógino do saber das topografias adúltero-femininas do promotor de justiça, quando afirma, denunciando, que “nenhuma mulher, mesmo de outras regiões, mesmo sob o céu da Espanha ou da Itália, murmura a Deus as carícias adúlteras que ela dava ao amante<sup>66</sup>”. Criticamente, estamos diante da potência social-misógina de cristalizados saberes masculinos sobre um mundo feminino. Durante o julgamento de *Madame Bovary*, esta mesma potência irá

---

<sup>66</sup> PINARD. *O Processo*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, p 311.

produzir outras representações do patriarcado que traduzem intersecções que circularam, atravessaram e marcaram tanto a acusação quanto a defesa:

Eu chamava vossa atenção para este trecho para restituir a *Madame Bovary* seu verdadeiro caráter. **Permitir-me-eis que vos diga o que me parece muito grave**, o que o Sr. Flaubert compreendeu e que salientou? **Há um tipo de religião que é aquela de que se fala geralmente às jovens e que é a pior de todas**. Pode-se, neste sentido, fazer diferentes apreciações. [...].

A que se agarra, senhores, **o espírito das crianças curiosas, ardentes, ternas, o espírito das jovens sobretudo?** A todas essas imagens, enfraquecidas, atenuadas, miseráveis do espírito religioso. **Elas criam para si mesmas pequenas religiões de práticas, pequenas devoções de ternura, de amor e, em lugar de terem na alma o sentimento de Deus, o sentimento do dever, abandonam-se a devaneios, a pequenas práticas, a pequenas devoções**. E vem depois a poesia, e depois vêm, é preciso dizê-lo, mil pensamentos de caridade, de ternura, de amor místico, mil formas que enganam as jovens, que sensualizam a religião. **Essas pobres crianças, naturalmente crédulas e fracas, agarram-se a tudo isso, à poesia, aos devaneios, em lugar de agarrar-se a algo sensato e severo**. O que faz com que tenhais muitas mulheres muito devotas que absolutamente não têm religião. E quando o vento as impele para fora do caminho em que deveriam caminhar, em lugar de encontrar força, somente encontram todo tipo de sensualidade que as perde. (SÉNARD, p.331-332, grifos nossos)

Colocando em contraste o discurso da acusação e o da defesa, podemos considerar que a objectivação da mulher persiste. No campo da denúncia, há a representação ativa da Messalina dominadora de todos os personagens do seu livro, “Messalina tem razão contra Juvenal”, Emma, a mulher criminosa “que precisa de um homem que a domine”. Responsabilizada ativamente por seus atos, nem a sua morte é a punição suficiente, um fim escolhido por ela, a morte, apropriação sua, mais um crime, um protagonismo proibido, inclusive, na punição social das mulheres Messalinas. Apesar de toda a misoginia circulante na denúncia, nela Emma é responsabilizada ativamente, Emma age, protagoniza-se, inscreve-se em um registro. No discurso da defesa, de prostituta, Emma é rebaixada à estúpida. Não mais responsabilizada ativamente por seus atos, a estratégia discursiva da defesa parece-nos histórica e clara: a mulher é incapaz. Equiparada ao “espírito das crianças curiosas, ardentes, ternas”, as mulheres são vítimas inimputáveis.

Elas “criam para si mesmas pequenas religiões de práticas e, em lugar de terem na alma o sentimento de Deus, o sentimento do dever, abandonam-se a devaneios, a pequenas práticas, a pequenas devoções”. De mulher responsabilizada ativamente pela denúncia; para a defesa, Emma, por ser mulher, é sempre passiva a várias influências, “mil formas que enganam as jovens... essas pobres crianças, naturalmente crédulas e fracas”. Enquanto, nas palavras do promotor de justiça, a “poesia do adultério<sup>67</sup>” era denunciada, no discurso da defesa, “vem depois a poesia, e depois vêm, é preciso dizê-lo, mil pensamentos de caridade, de ternura, de amor místico”: as mulheres “agarram-se à poesia, aos devaneios, em lugar de agarrar-se a algo sensato e severo”. Podemos perceber que, para a defesa, o crime de Emma Bovary é ser mulher, mas que é por essa sua mesma natureza de incapaz, sempre em menoridade, que “essas pobres crianças, naturalmente crédulas e fracas”, desqualificadas então nos parâmetros civil e penal, incapazes de si, podem ser excluídas da culpabilidade. Nos argumentos finais da defesa, Emma é, portanto, inocente. Da culpada ativa, da prostituta denunciada, para as palavras do advogado Jules Sénard, Madame Bovary, por sua outra natureza de mulher, volátil, passiva, foi “impelida pelo vento para fora do caminho em que deveria caminhar”.

### **3.1. Entre a Messalina e a Estúpida: o veredicto patriarcal.**

Emma, equiparada juridicamente aos incapazes civilmente, “pobre criança, crédula e fraca”, objectivada como estúpida, não pôde ser salva por sua ignorância nem por uma religião suficiente defensiva, foi uma mulher vítima de uma educação maior do que a sua inteligência permitia; sem força, enfraquecida, a sensualidade a arrastou. Mais

---

<sup>67</sup> PINARD. *O Processo*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, p 310.



à frente, em nossa análise específica da personagem feminina, no capítulo intitulado “*Elle n’existait plus, Emma e a imagem de si: um percurso para o olhar-se em nome próprio*”, iremos perceber, ao contrário das razões apresentadas pela denúncia e pela defesa, a possibilidade que Emma teve de se questionar a si própria e de questionar o mundo que a objectivava, questionando, sobretudo, a história prévia e masculinamente estabelecida para ela, portanto, reflexões bem diferentes das sustentadas pela tese da defesa na qual Emma teria sido vítima de uma educação “por demais elevada para a sua inteligência” e, vítima de um casamento desigual, “deveria ter casado com um proprietário, um homem do campo”. Desrespeitado o seu destino social e sexual, deslocada do seu destino natural, desambientada do seu mundo, dos homens previstos para sua condição eterna de “criança fraca” (e do campo), perdeu-se a si própria, perdeu a sua história naturalmente imóvel, Emma, a mulher que não tinha como não cair: de mulher Messalina à mulher estúpida.

Em lugar de seguir o destino que seria naturalmente o seu, **o de ser educada para a quinta na qual deveria viver** ou para um ambiente análogo, mostram-na sob a autoridade imprevidente de um pai que tem a ideia de mandar educar no convento essa jovem nascida na quinta que **deveria casar com um proprietário**, um homem do campo. (SÉNARD, p. 331, grifos nossos)

Não apenas para absolver Flaubert das acusações de ter cometido os delitos de ultraje à moral pública e à religião, o discurso da defesa promove, em uma particular reinterpretação moral do romance incriminado, uma substancial inversão. *Madame Bovary* deixa de ser um livro criminoso, revela-se como um livro pedagógico, “um livro honesto, [...] um pensamento eminentemente moral e religioso que pode traduzir-se por estas palavras: a excitação à virtude pelo horror do vício<sup>68</sup>”.

[...]. Mas posso dizer, **pelo contrário, que nada há de mais moral do que isso; posso dizer-lhe que, neste livro, o vício da educação é animado, que é apresentado em sua verdade, na carne viva de nossa sociedade, que a**

---

<sup>68</sup> SÉNARD. *O Processo*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, p 347.

**cada episódio o autor nos coloca esta pergunta:** “Fizeste o que devias pela educação de tuas filhas? A religião que lhes deste poderá defendê-las das tempestades da vida, ou será apenas um monte de superstições carnavais que não oferecem um apoio quando a tempestade faz ouvir seus trovões? Ensinaste-lhes que **a vida** não é a realização de sonhos quiméricos, que **é algo de prosaico ao qual devemos nos acomodar? Tu lhes ensinaste isso?** Fizeste o que devias para a sua felicidade? Disseste-lhes: ‘Pobres filhas, fora da estrada que vos indico, nos prazeres que perseguis, tendes apenas o desgosto à vossa espera, o abandono da casa, a perturbação, a desordem, a dilapidação, as convulsões, a penhora...’” E vede se falta alguma coisa ao quadro, o oficial de justiça está aí, aí também está o judeu que vendeu para satisfazer os caprichos dessa mulher, os móveis são penhorados, vão ser vendidos; e o marido ainda ignora tudo. **À infeliz não resta mais do que a morte!** Porém, diz o ministério público, sua morte é voluntária, **esta mulher morre quando quer.**

**Poderia ela viver? Não estaria ela condenada?** Não esgotara o último grau da verdade e da baixeza? (SÉNARD, p. 355, grifos nossos)

Em nossa análise dos autos da denúncia e da defesa, o que podemos perceber até aqui, antes da sentença e não obstante o ajuizamento do processo criminal ter elencado como réus o autor, o editor e o impressor, Flaubert, Pichat e Pillet, respectivamente, o objeto inquietante a ser apropriado pela tutela judicial é, em suma, Emma Bovary e a sua possível representação de uma natureza feminina que ainda segue a oscilar entre os duplos fixos da mulher fatal e da fada do lar. Assim como Emma, iremos ver que Luísa (*O Primo Basílio*) e Capitu (*Dom Casmurro*) não se enquadram mais nessas representações. Em nossas análises do *corpus*, nas posições focalizadoras e errantes dos narradores, identificaremos um novo registo feminino mediado por representações de um sujeito perceptivo (BUESCU) que responde à objectivação histórica que mesmo a nova sociedade burguesa, central-capitalista europeia ou periférico-agrária brasileira, desejou impor à mulher nesses “tempos modernos” do século XIX. Na identificação desse novo registo feminino, teremos a possibilidade de compreender que Emma, Luísa e Capitu, ainda que silenciadas em seus processos de subjetivação, desenvolveram práticas discursivas que moviam um novo feminino a se protagonizar em uma sociedade e em um mundo coevo que, sólida e silenciosamente regulados pelos limites de um patriarcado,

embargavam o direito burguês de tornar-se uma outra pessoa à participação feminina. Claramente, a posição do juízo erigida na sentença representava a moral de uma natureza feminina necessária e fixa: o essencialismo da mulher nos papéis sociais de mãe e esposa. Emma, como mulher, “aspirou a uma sociedade para qual não foi feita, infeliz com a condição modesta na qual a sorte a teoria colocado, faltou seguidamente a seus deveres de mãe e de esposa”. Assim, entendeu e julgou o Tribunal:

Sentença<sup>69</sup>

Visto que os réus, em particular Gustave Flaubert, repelem energicamente a acusação dirigida contra eles, **afirmando que o romance submetido ao julgamento<sup>70</sup> do tribunal tem um objetivo eminentemente moral; que o autor teve sobretudo em vista expor os perigos que resultam de uma educação não apropriada ao ambiente no qual se deve viver** e que, seguindo essa ideia, **mostrou a mulher, personagem principal de seu romance, aspirando a um mundo e a uma sociedade para os quais não era feita**, infeliz com a condição modesta na qual a sorte a teria colocado, **esquecendo a princípio seus deveres de mãe, faltando em seguida a seus deveres de esposa**, introduzindo, sucessivamente em sua casa o adultério e a ruína e acabando miseravelmente pelo suicídio, após ter passado por todos os graus da mais completa degradação e ter descido até o roubo;

Visto que **esse dado moral sem dúvida, em seu princípio, deveria ter sido completado em seus desenvolvimentos, por uma certa severidade de linguagem** e por uma contida reserva no que diz respeito particularmente à exposição dos quadros e das situações que o plano do autor lhe fazia colocar aos olhos do público; [...]

**Visto que há limites que a literatura, mesmo a mais superficial, não deve ultrapassar** e dos quais Gustave Flaubert e corréus parecem não ter suficientemente apercebido; [...]

**Visto que Gustave Flaubert protesta seu respeito pelos bons costumes e por tudo o que está ligado à moral religiosa;** que não parece ter sido seu livro, como certas obras, escrito com a única finalidade de dar uma satisfação às paixões sensuais, ao espírito de licenciosidade e de libertinagem ou de ridicularizar coisas que devem ser cercadas pelo respeito de todos;

Que ele somente cometeu o erro de perder às vezes de vista as regras que todo escritor que se respeita nunca deve ultrapassar e de esquecer que **a literatura,**

---

<sup>69</sup> Publicada na *Gazette des Tribunaux* de 9 de fevereiro de 1857.

<sup>70</sup> *O Processo. A Sentença*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, pp.358-360.

**como a arte, para cumprir o bem que é chamada a produzir, não somente deve ser casta e pura em sua forma e em sua expressão;**

Nessas circunstâncias, **visto que não está suficientemente estabelecido que Pichat, Gustave Flaubert e Pillet se tenham tornado culpados** dos delitos que lhes são imputados;

O Tribunal os absolve da incriminação de que foram acusados e os dispensa sem custas. (SENTENÇA, p. 359-360, grifos nossos)

Apesar de Gustave Flaubert ter afirmado, pelo discurso do advogado de defesa, que *Madame Bovary* tinha um “objetivo eminentemente moral”, ainda assim, nos autos da sentença, o autor recebe o desagravo judicial de que no romance “esse dado moral sem dúvida, em seu princípio, deveria ter sido completado em seus desenvolvimentos, por uma certa severidade de linguagem”, aliás, a sentença tem inúmeras afirmações moralizadoras que confirmariam a possibilidade de condenação. Percebemos, então, que o autor do romance e os corréus são absolvidos pelo princípio jurídico do *in dubio pro reo*, visto que não ficou “suficientemente estabelecido que Pichat, Gustave Flaubert e Pillet se tenham tornado culpados” dos delitos que lhes foram imputados. Merece destaque observarmos que, em Direito Processual, o princípio jurídico da “presunção de inocência”, consubstanciado na expressão latina *in dubio pro reo*, esclarece que a dúvida existente acerca da autoria de um delito não está nas provas até então produzidas, mas na própria mente daquele que as analisa; a dúvida não é a causa/motivo de se absolver o réu, mas, ao contrário, é a falta de elementos de convicção que demonstrem ligação do acusado com o fato delituoso que gera, no julgador, a dúvida acerca do nexo entre materialidade e autoria. Acreditamos que essa possibilidade da dúvida na convicção do Tribunal em condenar Flaubert e os corréus foi conseguida pelo discurso do advogado de defesa. Trabalhando para inverter os valores da acusação, o romance *Madame Bovary* é transformado. De um romance criminoso que ultrajava a moral pública e a religião surge um romance atento a “um pensamento eminentemente moral e religioso”, de orientação pedagógica para as “pobres filhas fora da estrada”. Entre a mulher Messalina e a mulher

vítima, o advogado de defesa conseguiu, pela equiparação da mulher aos civilmente incapazes, semear a dúvida na convicção do conselho de sentença. Em nossa análise, consideramos que, se Gustave Flaubert foi legalmente absolvido, Emma Bovary, de qualquer modo, prostituta ou estúpida, foi condenada, objectivada e sentenciada por sua culpada “natureza feminina”.

Assombra-nos também a manifesta convicção do julgador sobre a exigência de limites para a literatura, “as regras que todo escritor que se respeita nunca deve ultrapassar e de esquecer que a literatura, como a arte, para cumprir o bem que é chamada a produzir, não somente deve ser casta e pura em sua forma e em sua expressão”. Nos limites da sentença, podemos conjecturar que a literatura foi aproximada da mulher. Para “cumprir o bem que é chamada a produzir” a literatura também deve ser objectivada, vigiada, controlada para ser sempre “casta e pura em sua forma e em sua expressão”. Ainda que absolva Flaubert, as considerações da sentença assemelham-se à acusação<sup>71</sup>: “a arte sem regras não é mais arte; é como uma mulher que tirasse todas as roupas”. Novamente as ponderações foucaultianas refletem sobre esse sistema jurídico-disciplinar:

É beneficiado por uma espécie de privilégio de justiça, com suas leis próprias, seus delitos especificados, suas formas particulares de sanção, suas instâncias de julgamento. **As disciplinas estabelecem uma “infra-penalidade”; quadriculam um espaço deixado vazio pelas leis;** qualificam e reprimem um conjunto de comportamentos que escapava aos grandes sistemas de castigo por sua relativa indiferença. [...]. **Trata-se de tornar penalizáveis as frações mais tênues da conduta, e de dar uma função punitiva aos elementos aparentemente indiferentes do aparelho disciplinar.** (FOUCAULT, p. 149, grifos nossos)

Diante da sentença judicial para o romance *Madame Bovary* importa perceber que se o autor, Gustave Flaubert, é absolvido da incriminação, por outro lado, ante as expressivas instâncias morais do julgamento, que movem uma parte substancial do

---

<sup>71</sup> PINARD. *O Processo*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, p 318.

processo, Emma Bovary e a literatura equiparada a uma condição feminina são alvos de uma infra-penalidade e saem estigmatizadas – como desejava a acusação – de todo esse julgamento movido pelo arbítrio de uma moral patriarcal.

Em nossos estudos do *corpus*, analisaremos como as mulheres gravitacionais das narrativas atravessarão os mesmos papéis representados no julgamento de *Madame Bovary*. De vítimas inocentes de livros imorais, intoxicadas de romances, incapazes de uma leitura crítica, Emma e Luísa; ou a mulher culpada por sua natureza, ardilosa desde a criança pobre, Capitu, passarão a vítimas corruptas, eivadas de tédio, esvaziadas de resistência moral, sedentas de aventuras: mulheres que irão cair. Resta a mulheres dessas linhagens, Emma, Luísa e Capitu, a elaboração de uma culpa que cabe a elas assumir, um sentenciamento mediante um silenciamento. Na misoginia dos romances de adultério, ainda que sob a insígnia do combate social ambicionado pelo Realismo, a “mulheres caídas”, abandonadas pelos amantes, resta a pedagogia do corpo pecado, mulheres que devem assumir a sua culpa social. A “essas mulheres” resta a linha silenciosa, final e comum: a morte. Estranha-nos, sobremaneira, esse rito final. Pretendemos nos interrogar sobre esses silêncios. Reverberavam eles a mesma lei do tribunal que sentenciou Emma Bovary na convicção de uma literatura “casta e pura em sua forma e em sua expressão”? Como nos acostumamos, histórica e naturalmente, à ideia da sempre morte da mulher nesses romances de adultério? O combate literário à sociedade burguesa também incluía o sentenciamento de uma nova mulher que não mais se enquadrava nos essencialismos da moral do patriarcado? Pretendemos investigar esse fenómeno literário que designaremos como “a naturalização da morte da mulher nos romances de adultério”. “Sou pela morte. Sou inteiramente pela morte. E exijo que a mates. É um princípio de família. Mata-a quanto antes<sup>72</sup>. Feminicídios, uma palavra no plural e tão tristemente

---

<sup>72</sup> QUEIRÓS. *O Primo Basílio*. 2006. São Paulo: Saraiva, p. 41.

contemporânea era essa a lei literária dos romances de adultério? O incômodo silêncio a que nos acostumamos nas linhas de um patriarcado que estabelecia a morte da mulher como uma sentença literário-natural: seria sempre a íntima culpa da natureza feminina que elaborava uma punição para repor um ordenamento social? “Mulheres que se matam ou deixam-se morrer”, como nos é chamada a atenção nos estudos e reflexões multiculturais do *Dicionário da Crítica Feminista*<sup>73</sup>.

A mulher, confinada à situação de seduzida e abandonada, considera esse abandono como parte integrante de uma culpa que tende a assumir, **constituindo as questões à volta da sua situação e da sua culpa outro dos focos de interesse generalizado nos romances de adultério do século XIX. Com elas se articula a questão da punição**, a qual, de acordo com os códigos de verossimilhança social e psicológica coevos, se torna mais subtil, desaparecendo as grandes vinganças próprias da literatura dos séculos anteriores. O motivo da honra ferida, que em algumas classes sociais, conduz ao duelo, é correntemente denunciado como parte integrante da força social. **Sociais são igualmente as causas primeiras do destino funesto das adúlteras: excluídas do seu papel na sociedade, situação em que se alia a perda de identidade, a mulher mata-se ou deixa-se morrer.** (MACEDO e AMARAL, p. 170, grifos nossos)

As vozes masculinas que encerram os romances do *corpus* refletem que as mulheres, mesmo depois de mortas, continuam a ser objectivadas. Incapazes de figurarem como sujeitos, são objetos móveis, condenáveis, obscenos ao olhar realista.

E os dois, passeando devagar, iam falando de Luísa.

O Visconde Reinaldo, delicado, **lamentava a pobre senhora, coitada, que se tinha deixado morrer por um tempo tão lindo!** – Mas em resumo, sempre achava aquela vibração absurda...

Porque enfim fossem francos: **que tinha ela?** Não queria dizer mal “da pobre senhora que estava naquele horror dos Prazeres”, mas a verdade é que não era uma amante chic; andava em tipoias de praça; usava meias de tear; casara com um reles indivíduo de secretaria; vivia numa casinhola; não possuía relações decentes, jogava naturalmente o quino, e andava por casa de sapatos de ourelo; não tinha espírito, não tinha *toilette*... que diabo! **Era um trambolho!**

**- Para um ou dois meses que eu estivesse em Lisboa...** – resmungou Basílio com a cabeça baixa.

---

<sup>73</sup> MACEDO e AMARAL. *Dicionário da Crítica Feminista*. 2005. Porto: Edições Afrontamento.

- Sim, **para isso talvez... Como higiene!** – disse Reinaldo com desdém.

E continuaram calados, devagar. Riram-se muito de um sujeito que passava governando atarantadamente dois cavalos pretos: - Que faéton! Que arreios! Que estilo! Só em Lisboa!...

Ao fundo do Aterro voltaram; e o visconde Reinaldo passando os dedos pelas suíças:

- **De modo que estás sem mulher...**

Basílio teve um sorriso resignado. E, depois de um silêncio, dando um forte raspão no chão com a bengala:

- **Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine!**

E foram tomar Xerez à Taverna Inglesa.

(QUEIRÓS, p. 408-409).

Assim, como no final de *Madame Bovary*, Emma não existe mais, e o farmacêutico Homais triunfa em suas práticas bovaristas; e no final de *O Primo Basílio* a morte de Luísa apenas sublinha o cinismo masculino sobre a mulher; também no final de *Dom Casmurro*, Capitu está morta, e o narrador, escritor e advogado das suas memórias de marido traído, vangloria-se em seu ato de escrever histórias, um discurso patriarcal prossegue a repetir as mesmas práticas de violência e silenciamento contra a mulher.

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... **A terra lhes seja leve! Vamos à História dos Subúrbios.** (ASSIS, p. 159, grifo nosso)

Acreditamos ser possível argumentar que Emma, Luísa e Capitu conseguem superar a penumbra do silêncio a que foram impostas no véu misógino dos romances de adultério. A análise comparada do *corpus* da pesquisa irá nos revelar uma outra mulher, não mais anjo ou demónio, uma mulher que deseja ser sujeito da sua história de vida, crítica de si e do mundo, como propõe Foucault para as ações de um sujeito desejante<sup>74</sup>, “práticas pelas quais os indivíduos foram levados a prestar atenção a eles próprios, a se

---

<sup>74</sup> FOUCAULT. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. 2006. São Paulo: Graal.



decifrar, a se reconhecer e se confessar como sujeitos de desejo, estabelecendo de si para consigo uma certa relação que lhes permite descobrir, no desejo, a verdade de seu ser”. Acreditamos, sobretudo, ser possível pensar que este sujeito perceptivo da verdade do seu ser em um novo registo feminino, esta nova mulher, ainda que sentenciada e silenciada nos romances de adultério durante o realismo literário do século XIX, começou, há quase duzentos anos, a desconstruir os confinamentos da casa e do corpo que a moral do patriarcado julgava intransponíveis.

#### Capítulo 4. “Elle n’existait plus”, Emma e a imagem de si:

##### um percurso para o olhar-se em nome próprio.

Neste capítulo desenvolveremos reflexões sobre o sentido do olhar em algumas passagens do romance *Madame Bovary*. Olhos que olham e que são olhados, ângulos e percepções, homens que olham uma mulher, uma mulher que olha um mundo. Tornar-se-á necessário, para a análise das expressões perceptivas da personagem Emma, destacarmos a interposição do objeto “espelho” como o instrumento mediador do olhar, o ato de perceber-se como imagem, representação, desvelamento, enunciados e silêncios. O olhar pelo qual uma pessoa se percebe e é percebida, ser a leitura de um olhar de si, ser o alvo da inscrição de um olhar alheio, atravessamentos.

Desenvolveremos a nossa análise elegendo os três momentos narrativos do romance flaubertiano nos quais Emma alcança o espelho, e com ele intenta enunciar-se, buscar um significado de si, refletir um discurso, afirmar-se pela linguagem. Nos dois primeiros momentos, ela, por mão própria, acede ao espelho e manifesta-se em um ato declaratório, realizador de um certo discurso. No terceiro e último ato do espelho, instante construído pelo alcance da mão alheia, Emma pede o espelho para, *in extremis*, olhar-se e perceber-se. Neste ato, veremos, há a assunção de um discurso implícito. Nas linhas labirínticas do texto literário, através da errância narrativa que Gustave Flaubert magistralmente constrói, a tarefa deste possível terceiro discurso e de seus possíveis enunciados caberá a nós, intérpretes, outrossim sujeitos de linguagem, passageiros de uma certa leitura, assim como Emma também terá sido, passageira de uma (in)certa leitura, (im)paciente em busca de um sentido transformador pela mediação com o outro. Todos

nós, pessoas e personagens, sujeitos e objetos da literatura em seus jogos de equívoco, espelhos e imagens, em busca de um sentido para as representações da vida.

Antes do primeiro encontro de Emma com o espelho, é relevante compreendermos como ela chegará até ele, que imagens o narrador vinha nos oferecendo de Emma ainda adolescente, de sua casa, do seu tempo e da sua cultura. Como na intersecção destes três universos, mediante uma restrita educação e constante controle, uma menina irá construir, em uma percepção íntima e social, as suas representações femininas que realizar-se-ão em práticas (e verificações) discursivas da futura mulher que Emma desejava ser. São os olhos do narrador que aqui nos apresentam Emma:

**Elle avait lu *Paul et Virginie*<sup>75</sup> et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus hauts que des clochers, ou qui court pieds nus sur le sable, vous apportant un nid d'oiseau.**

**Lorsqu'elle eut treize ans, son père l'amena lui-même à la ville, pour la mettre au couvent.** Ils descendirent dans une auberge du quartier Saint-Gervais, où ils eurent à leur souper des assiettes peintes qui représentaient **l'histoire de mademoiselle de La Vallière**<sup>76</sup>. Les explications légendaires, coupées çà et là par l'égratignure des couteaux, glorifiaient toutes la religion, les délicatesses du coeur et les pompes de la Cour.

Loin de s'ennuyer au couvent les premiers temps, elle se plut dans la société des bonnes soeurs, qui, pour l'amuser, la conduisaient dans la chapelle, où l'on pénétrait du réfectoire par un long corridor. **Elle jouait fort peu durant les récréations, comprenait bien le catéchisme, et c'est elle qui répondait toujours à M. le vicaire des questions difficiles.** Vivant donc sans jamais sortir de la tiède atmosphère des classes et parmi ces femmes au teint blanc portant des chapelets à croix de cuivre, **elle s'assoupit doucement à la langueur mysthique qui s'exhale des parfums de l'autel, de la fraîcheur des bénitiers et du rayonnement des cierges.** Au lieu de suivre la messe, **elle regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur, et elle aimait la brebis malade, le sacré coeur percé de fleches aiguës, ou le pauvre Jésus, qui tombe en marchant sous sa croix.** Elle essaya, par mortification, de rester tout un jour sans manger. Elle cherchait dans sa tête quelque voeu à accomplir.

---

<sup>75</sup> Publicado em 1787, romance de Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814). Trata-se de uma história de amor entre dois jovens em um ambiente marcado por uma natureza tropical.

<sup>76</sup> Duquesa de La Vallière, Louise de La Blauve Le Blanc, uma das amantes favoritas de Luis XIV. Retirou-se para um convento em 1674.

Quand elle allait à confesse, elle inventait de petits péchés afin de rester là plus longtemps, à genoux dans l'ombre, les mains jointes, le visage à la grille sous le chuchotement du prêtre. **Les comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste e de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs innatendues.** [...]

Habitée aux aspects calmes, elle se tournait, au contraire, vers les accidentés. Elle n'aimait la mer qu'à cause de ses tempêtes, et la verdure seulement lorsqu'elle était clairsemée parmi les ruines. **Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son coeur, - étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages.** (FLAUBERT, p. 98-99, grifos nossos)

É possível distinguir, pelas palavras do narrador, na tentativa de uma descrição da pessoa moral de Emma, a evidência de um mundo prévio e perigoso. Por mais que, pelo pai, tenha sido levada a um convento, para o projeto de uma possível (con)formação e educação religiosa, a menina Emma já possuía uma natureza tempestuosa, que a impelia para uma languidez mística, à guisa de uma Santa Teresa de Ávila adolescente que, nas contemplações de um pobre Jesus que cai pelo caminho da cruz, passa a amá-lo como “um noivo, um esposo, amante celeste de consórcio eterno, comparações que lhe suscitavam no íntimo da alma inesperadas doçuras”. Assim como a menina-mulher Capitu, de Machado de Assis, Emma mulher já estava, no fundo, na Emma menina, “portadora de uma natureza faminta”, que mesmo em um ambiente de aspectos serenos como o de um convento, voltava-se pelo contrário para os acidentados: “elle n'aimait la mer qu'à cause de ses tempêtes, et la verdure seulement lorsqu'elle était clairsemée parmi les ruines”. Colocada em um convento, lânguida e mística em sua terrível “natureza feminina”, neste espaço de contrição, paradoxalmente, irá desenvolver ainda mais a sua inquietante personalidade que, aos olhos do narrador, possuía o desejo “de tirar das coisas uma espécie de proveito próprio e de repelir como inútil tudo o que não contribuísse para a alegria imediata do coração”. A essa natureza tempestuosa, além de *Paul et Virginie*, poderemos constatar a soma de outras influências literárias que irão, segundo o narrador, formar e deformar a personalidade de Emma. Seguirá a eiva dos livros envenenadores,

como já vimos, em nossa análise dos autos do processo criminal de *Madame Bovary*, indicária da problemática questão da educação das mulheres.

Il y avait au couvent une vieille fille qui venait tous les mois, pendant huit jours, travailler à la lingerie. Protégée par l'archevêché comme appartenant à une ancienne famille de gentilshommes ruinés sous la Révolution, elle mangeait au réfectoire à la table des bonnes soeurs, et faisait avec elles, après le repas, un petit bout de causerie avant de remonter à son ouvrage. Souvent les pensionnaires s'échappaient de l'étude pour l'aller voir. Elle savait par coeur des chansons galantes du siècle passé, qu'elle chantait à demi-voix, tout en poussant son aiguille. Elle contait des histoires, vous apprenait des nouvelles, faisait en ville vos commissions, et prêtait aux grandes, en cachette, **quelque roman, qu'elle avait toujours dans les poches de son tablier, et dont la bonne demoiselle elle-même avalait de longs chapitres**, dans les intervalles de sa besogne. **Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du coeur**, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. **Pendant six mois, à quinze ans, Emma se grissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit des choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels.** Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme des châtelaines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. (FLAUBERT, p. 100-101, grifos nossos)

A natureza moral de Emma assim nos é apresentada: tempestuosa, idealista e nostálgica. Da passagem pelo convento, lugar e tempo da educação de muitas jovens de sua época, ao invés do desenvolvimento das qualidades do recato e da contrição, virtudes inerentes à futura mulher de família burguesa, Emma, nas palavras do narrador, com sua natureza em uma antítese moral, formava-se com leituras religiosas e leituras clandestinas, revelando um feminino de caráter místico onde devoção e erotismo lutavam já intimamente. Assim nos é apresentado, em Emma adolescente, o abandono a uma educação piedosa. Sermões e novenas, todas as orientações e os cuidados das freiras, nada foi capaz de salvar Emma de sua natureza em constantes tribulações do corpo com a alma.

**Les bonnes religieuses, qui avaient si bien présumé de sa vocation, s'aperçurent avec de grands étonnements que mademoiselle Rouault**

**semblait échapper à leur soin.** Elles lui avaient, en effet, tant prodigué les offices, les retraites, les neuvaines et les sermons, si bien prêché le respect que l'on doit aux saints et aux martyrs, et donné tant de bons **conseils** pour la modestie du corps et le salut de son âme, qu'elle fit comme les chevaux que l'on tire par la bride: elle s'arrêta court et le mors lui sortit des dents. Cet esprit, positif au milieu de ses enthousiasmes, qui avait aimé l'église pour ses fleurs, la musique pour les paroles des romances, **et la littérature pour ses excitations passionnelles, s'insurgeait devant les mystères de la foi, de même qu'elle s'irritait davantage contre la discipline,** qui était quelque chose d'antipathique à sa constitution. (FLAUBERT, p. 104, grifo nosso)

Em pormenores de sentimentos, de vontades e escolhas, o narrador parece nos querer informar do carácter sempre dúbio de Emma. À ausência de saudades logo a seguir surge a evidência de saudades, prazer e desprazer em cada sentimento, em cada ato. Retirada do convento pelo pai, volta a viver no campo, ocupa-se da casa e dos criados. Compraz-se no início, a seguir, assalta-a um constante tédio. “Seriamente desiludida”, certa de não ter mais nada que aprender ou sentir, restava-lhe uma vida sem paixão.

[...]. Quand son père la retira de pension, **on ne fut point fâché de la voir partir.** La supérieure trouvait même qu'elle était devenue, dans les dernier temps, peu révérencieuse envers la communauté.

Emma, rentrée chez elle, se plut d'abord au commandement des domestiques, prit ensuite la campagne en dégoût **et regretta son couvent.** Quand Charles vint aux Bertaux pour la première fois, elle se considérait comme fort désillusionnée, n'ayant plus rien à apprendre, ne devant plus rien sentir.

**Mais l'anxiété d'un état nouveau, ou peut-être l'irritation causée par la présence de cet homme, avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grande oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques;** et elle ne pouvait s'imaginer à présent que ce calme où elle vivait fût le bonheur qu'elle avait rêvé. (FLAUBERT, p. 105, grifos nossos)

Regressada do convento para casa do pai, reambientada nos afazeres do campo e acreditando viver uma vida sem o pulso da paixão, que tanto tinha lido e que tanto a tinha consumido nos livros, Emma considera os seus dias uma existência de desgostos. A presença de um homem em sua casa, um médico, Charles Bovary, que surge para tratar de uma perna doente de seu pai, pelas sutis informações do narrador, irá inquietar Emma. Mais uma vez ocupa-a um sentimento voraz, potencializado em paixão, imperiosa

necessidade para Emma de viver como as personagens literárias que voltavam a ascender ao seu imaginário possível. Essa renascida paixão é um duplo pulsional: irritação ou ansiedade, entretanto, era o suficiente de uma nova vida para Emma. Charles talvez fosse a realização da possibilidade literária da paixão, tornando-se uma escolha tocável, o alcance ao “esplendor de um céu poético”. Convencida de que tinha sido enfim tocada por “aquela paixão maravilhosa”, que até então era “um grande pássaro de plumagem rosa que planava sobre ela”, Emma aceita a corte de Charles, aceita casar-se.

As ilusões logo serão dissolvidas. A experimentação de um novo tempo, agora, uma mulher casada e a decepção com o casamento, que não lhe entregou a felicidade das personagens literárias de seus livros, irá envolvê-la em um novo sentimento pulsional, um inconfessável e inexplicável mal-estar, sobre o qual ela não sabe enunciar: “faltavam-lhe, pois, palavras, ocasião e coragem”. Sobre a consciência de si, a impossibilidade das palavras, o abismo de um ser em transformação, o desvelamento de um feminino nômada em um tempo ainda fixo para um devir-mulher, como iremos ver, será o delicado, libertador e doloroso processo de Emma como um “sujeito perceptivo” de si, algo bem além da sua não-realização literária.

**Peut-être aurait elle souhaité faire à quelqu'un la confidence de toutes ces choses. Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent? Les mots lui manquaient donc, l'occasion, la hardiesse.**

Si Charles l'avait voulu cependant, s'il s'en fût douté, **si son regard, une seule fois, fût venu à la rencontre de sa pensée**, il lui semblant qu'une abondance subite se serait détachée de son cœur, comme tombe la récolte d'un espalier quand on y porte la main. Mais, **à mesure que se serrait davantage l'intimité de leur vie, un détachement intérieur se faisait qui la déliait de lui.**

**La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie.** Il n'avait jamais été curieux, disait-il, pendant qu'il habitait Rouen, d'aller voir au théâtre les acteurs de Paris. Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman.

Un homme, au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères? **Mais il n’enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien. Il la croyait heureuse;** et elle lui en voulait de ce calme si bien assis, de cette pesanteur sereine, du bonheur même qu’elle lui donnait. (FLAUBERT, p. 106-107, grifos nossos)

Depois de casada, a percepção crua do fracasso do novo tempo é flagrante. Emma compreende que a ideia de uma “paixão maravilhosa”, motivada pela permanência dos dias mais felizes da sua vida, que seriam a seu ver os frutos naturais e líricos do seu casamento, havia se transformado na perturbadora certeza do mais absoluto tédio. A apatia de Charles (“a falta de emoção, riso ou devaneio”, um homem sem paixão, que não se anima pela curiosidade do mundo, pelos mistérios da vida), a falta de interlocução e a ausência de novos saberes e aprendizagens no dia-a-dia com o marido atingiam o espírito ainda sonhador e literário de Emma. É possível perceber, pelas palavras do narrador, informando-nos sobre o pensamento de Emma, que na convivência com um homem que “nada ensinava, nada sabia, nada desejava” (“mais il n’enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien”), há o retorno à condição anterior do tédio na casa paterna onde, regressada do convento, “nada mais tinha a aprender ou sentir” (“fort désillusionnée, n’ayant plus rien à apprendre, ne devant plus rien sentir”). Ainda assim, Emma envidará esforços para que pelo amor, idealizado em sua recorrente manifestação literária, o tédio seja vencido.

**Cependant, d’après des théories qu’elle croyait bonnes, elle voulut se donner de l’amour.** Au clair de lune, dans le jardin, elle récitait tout ce qu’elle savait par coeur de rimes passionnées et lui chantait en soupirant des adagios mélancoliques, **mais elle se trouvait ensuite aussi calme qu’auparavant,** et Charles n’en paraissait ni plus amoureux ni plus remué.

Quando elle eut ainsi un peu battu le briquet sur son coeur sans en faire jaillir une étincelle, **incapable, du reste, de comprendre ce qu’elle n’éprouvait pas, comme de croire à tout ce qui ne se manifestait point par des formes convenues,** elle se persuada sans peine que la passion de Charles n’avait plus rien d’exorbitant. Ses expansions étaient devenues régulières, il l’embrassait à de certaines heures. C’était une habitude parmi les autres, et comme un



dessert prévu d'avance, après la monotonie du dîner. (FLAUBERT, p.109-110, grifos nossos)

A esperança de que o casamento iria realizar as suas representações literárias de uma mulher amada e amante logo se esvai. A pequena aldeia onde vive, a mesma paisagem, a imobilidade das coisas, a geografia de um lugar que se traduz no relevo fixo do cotidiano (e nas teias de um tempo incapaz de realizá-la como a mulher que ela desejava se perceber, vivendo intensamente pelo amor, transformando assim a sua existência imóvel), a monotonia, a repetição e o tédio incessantes implicarão sérias consequências no corpo e no ânimo de viver de Emma. Um mal-estar indizível a persegue: “mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d’aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent? Les mots lui manquaient donc, l’occasion, la hardiesse”. Em síntese, a não-realização de suas expectativas literárias no mundo da sua vida real irá, mais uma vez, deprimi-la. Como se fossem folhas de um livro, a mente de Emma, recentemente casada e frustrada, trabalha em uma memória literária, buscando, nas páginas do seu passado ainda recente (“les messieurs, quando elle regagnait sa place, se penchaient pour lui faire des compliments; le maître de musique passait en saluant, avec sa boîte à violon.”, p. 111), algum concerto para a realização das suas expectativas literárias perdidas (“comme c’était loin, tout cela!”, p.111). Comparando-se às suas camaradas de convento que, na cidade, “elles avaient des existences où le coeur se dilate”, Emma percebe-se como sendo extremamente infeliz.

**Elle commençait par regarder tout alentour, pour voir si rien n’avait changé depuis la dernière fois qu’elle était venue. Elle retrouvait aux mêmes places** les digitales et les ravenelles, les bouquets d’orties entourant les gros cailloux, et les plaques de lichen le long des trois fenêtres, dont les volets toujours clos s’égreuaient de pourriture, sur leurs barres de fer rouillés. Sa pensée, sans but d’abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne, jappait après les papillons jaunes, donnait la chasse aux musaraignes, ou mordillait les coquelicots sur le bord d’une pièce de blé. **Puis ses idées peu à peu se fixaient**, et, assise sur le gazon, qu’elle fouillait à petits coups avec le bout de son ombrelle, **Emma se répétait:**

- Pourquoi, mon Dieu! me suis-je mariée?

**Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme; et elle cherchait à imaginer quels eussent été ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu'elle ne connaissait pas.** Tous, en effet, ne ressemblaient pas à celui-là. Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tels qu'ils étaient sans doute, ceux qu'avaient épousés ses anciennes camarades du couvent. **Que faisaient-elles maintenant?** À la ville, avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le coeur se dilate, où les sens s'épanouissent. **Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord,** et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son coeur. [...]. (FLAUBERT, p.110-111, grifos nossos)

A vida de Emma, nas linhas do discurso enumerativo do narrador, “Elle commençait par regarder tout alentour, pour voir si rien n’avait changé depuis la dernière fois qu’elle était venue. Elle retrouvait aux mêmes places les digitales...”, evidencia-se pela cristalização do repetido, do tédio tecendo os dias, revelando uma existência psicológica marcada pela falta de luz e pela solidão: “mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord”, espessando uma teia melancólica, “araignée silencieuse, filait sa toile dans l’ombre à tous les coins de son coeur”. Virá então o baile na casa do Marquês d’Andervilliers, o Castelo Vaubyessard. Um sopro de vida aos olhos de Emma. O glamour da noite, o cardápio, as cortes, os jogos, as danças, os vestidos, a música, a opulência contida em cada pormenor, tudo a remete para um contraste com o tédio e a imobilidade da sua vida de recém-casada. Emma compreende que a experiência vivida na noite do castelo era a efectiva materialização da possibilidade de uma existência que respirasse, a seu ver, romantismo e paixão. Constrangida pelo modo de vida em que estava imersa, envergonha-se de si mesma por ter casado com um homem sem desejos, “mais il n’enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien”. Fascina-se com a chance que teria sido se tivesse casado com “un autre homme... spirituel, distingué, attirant”, que a levaria a viver uma vida diferente. A experiência sensorial na noite do castelo era o aceno aliciante de uma vida que poderia oferecer a fusão entre sonho e

realidade. Existia, afinal, a seus olhos, a feérica existência dos livros consumidos por Emma. Era uma existência possível e ela muito a desejava.

Le petit jour parut. Elle regarda les fenêtres du château, longuement, tâchant de deviner quelles étaient les chambres de tous ceux qu'elle avait remarqués la veille. **Elle aurait voulu savoir leurs existences, y pénétrer, s'y confondre.** (FLAUBERT, p.123, grifo nosso)

A partir dessa experiência vivida na noite do Castelo Vaubyessard, a vida de Emma entrará em uma nova dimensão. A conformação com o tédio contínuo da vida que levava no casamento será agora substituída por uma inquietante compensação, já sutilmente assinalada em sua passagem pelo convento: uma vida faminta, tempestuosa. Toda a futura história de Emma será um campo pulsional entre tédio e delírio, tristeza e excitação, realidade e imaginação, duplos vivenciais que ela experimentará em uma sociedade burguesa de aparências, dissimulações e representações. Neste início da sua história como uma mulher simples e efetivamente casada, o contraste com o mundo da mulher literária e romanticamente casada, que ela imaginava ter vivenciado no castelo, ainda segundo o discurso do narrador, irá transportá-la para uma investida burguesa de consumo que correspondesse à satisfação, por enquanto, imaginária de seus desejos.

**Elle s'acheta un plan de Paris, et, du bout de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale.** Elle remontait les boulevards, s'arrêtant à chaque angle, entre les lignes des rues, devant les carrés blancs qui figurent les maisons. Le yeux fatigués à la fin, elle fermait ses paupières, et elle voyait dans les ténèbres se tordre au vent des becs de gaz, avec des marchepieds de calèches, qui se déployaient à grand fracas devant le péristyle des théâtres.

**Elle s'abonna à la Corbeille, journal des femmes, et au Sylphe des salons.** Elle dévorait, sans en rien passer, tous les comptes rendus de premières représentations, de courses et de soirées, **s'intéressait au début d'une chanteuse, à l'ouverture d'un magasin.** Elle savait les modes nouvelles, l'adresse des bons tailleurs, les jours de Bois ou d'Opéra. **Elle étudia, dans Eugène Sue, des descriptions d'ameublements; elle lut Balzac et George Sand, y cherchant des assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles. À table même, elle apportait son livre, et elle tournait les feuillets,** pendant que Charles mangeait en lui parlant. Le souvenir du Vicomte revenait toujours dans ses lectures. **Entre lui et les personnages inventés, elle établissait des rapprochements.** Mais le cercle dont il était le

centre peu à peu s'élargit autour de lui, et cette auréole qu'il avait, s'écartant de sa figure, s'étala plus au loin, pour illuminer d'autres rêves.

Paris, plus vague que l'Océan, **miroissait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille**. La vie nombreuse qui s'agitait en ce tumulte y était cependant divisée par parties, classée en tableaux distincts. [...]. (FLAUBERT, p.128-129, grifos nossos)

A noite no Castelo Vaubyessard permitirá a Emma uma sublimação momentânea do tédio que a perseguia desde a adolescência. Contrastada a sua existência de uma simples mulher (casada com um médico do interior) com a existência idealizada pelas imagens das mulheres nos livros que lia, confrontado Charles com os cavalheiros que ela havia conhecido no baile, Emma, mesmo com suas ações burguesas de consumo, apenas momentaneamente supera o tédio que a afligia. A não-realização da sua felicidade matrimonial frustrava, como veremos adiante, muito mais que as suas pretensões de felicidade literária, a frustrava como sujeito perceptivo<sup>77</sup> da mulher que ela irá dolorosamente efetivar em si. A metáfora simbólica deste campo emocional que, ainda no campo do enunciável, irrompe “aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille”, sugere as pulsões psicológicas, subjetivas e sociais, com as quais a personagem flaubertiana irá ter que lidar neste processo perceptivo de si e do mundo que a estremava.

Procuraremos, pois, demonstrar que as crises de nervos, que Emma relacionava ao casamento, fundamentalmente têm a ver com as três imagens no espelho pelas quais, durante a sua vida no romance flaubertiano, Emma irá contemplar-se a fim de compreender quem ela é a cada instante de dor e delírio. Por enquanto, nós a acompanhamos em suas tentativas de tentar entender esse imenso vazio matrimonial que,

---

<sup>77</sup> Buescu (1990, p.137-138). “Este sujeito surgirá, para todos os efeitos, com características tipicamente românticas, representando a sua superioridade qualitativa através, por um lado, da expressão dos poderes de selecção e reorganização postos em jogo pelo ponto de vista e, por outro lado, de uma maior capacidade de penetração do sentido do mundo, exibida pela sua actividade interpretativa e hermenêutica. *Ver* significa, para este sujeito, e neste contexto, *interpretar*, que é ainda *saber na realidade ver*, apesar e para lá das aparências, sempre ilusórias e in-significantes. E é no fundo todo este processo que faz dele o sujeito espectacular e solitário que assim representa, no interior do texto narrativo, a sua própria percepção do mundo, eivada de um sentido que apenas a ele é dado perceber.”

em nossas reflexões, muito irá reverberar sobre a situação de um deslocamento feminino, que Emma, Luísa e Capitu irão acionar em suas fixas subjetividades de mulher casada.

**Ce qui l'exaspérait, c'est que Charles n'avait pas l'air de se douter de son supplice. La conviction où il était de la rendre heureuse lui semblait une insulte imbécile, et sa sécurité là-dessus de l'ingratitude.** Pour qui donc était-elle sage? N'était-il pas, lui, l'obstacle à toute félicité, la cause de toute misère, et comme l'ardillon pointu de cette courroie complexe qui la bouclait de tous côtes?

[...]. La médiocrité domestique la poussait à des fantaisies luxueuses, la tendresse matrimoniale en des désirs adultères. Elle aurait voulu que Charles la battît, pour pouvoir plus justement le détester, s'en venger. **Elle s'étonnait parfois des conjectures atroces qui lui arrivaient à pensée; et il fallait continuer à sourire, s'entendre répéter qu'elle était heureuse, faire semblant de l'être, le laisser croire!** [...].

**Elle restait brisée, haletante, inerte, sanglotant à voix basse et avec des larmes qui coulaient.**

- Pourquoi ne point le dire à Monsieur? lui demandait la domestique, **lorsqu'elle entra pendant ces crises.**

- **Ce sont les nerfs**, répondait Emma, ne lui en parle pas, tu l'affligerais.

- Ah! oui, reprenait Félicité, vous êtes justement comme la Guérine, la fille au père Guérin, le pêcheur du Pollet, que j'ai connue à Dieppe, avant de venir chez vous. Elle était si triste, qu'à la voir debout sur le seuil de sa maison, elle vous faisait l'effet d'un drap d'enterrement tendu devant la porte. Son mal, à ce qu'il paraît, était une manière de brouillard qu'elle avait dans la tête, et les médecins n'y pouvaient rien, ni le curé non plus. Quand ça la prenait trop fort, elle s'en allait toute seule sur le bord de la mer, si bien que le lieutenant de la douane, en faisant sa tournée, souvent la trouvait étendue à plat ventre et pleurant sur les galets. **Puis, après son mariage, ça lui a passé, dit-on.**

- **Mais, moi, reprenait Emma, c'est après le mariage que ça m'est venu.** (FLAUBERT, p.197-198, grifos nossos)

Antes de atentarmos às imagens que Emma vê de si nas três passagens do espelho em busca de uma percepção de quem ela é, ou de quem ela pode ser, diante de si e diante dos homens através dos quais tenta mediar um significado da sua identidade (do seu valor, dos seus desejos e interesses em suas práticas de subjetivação ante uma arena social que irá circunscrever o seu corpo, as suas ações e pensamentos), acreditamos ser necessário, prévio aos olhares de Emma no espelho, estudarmos também como Emma é olhada, observada e desejada. Pretendemos nos guiar pelas possibilidades de um “ponto de vista

errante”<sup>78</sup> ao discurso do narrador, não configurando, assim, a voz que narra a energia de um discurso hegemônico, e sendo, portanto, “uma característica que define o *texto*, na sua globalidade, e não apenas a instância do narrador<sup>79</sup>”. Esta reflexão sobre *um ponto de vista errante* na narrativa flaubertiana em *Madame Bovary* consignar-se-á, em nossos estudos, como o recurso que nos será essencial para tentarmos compreender que imagem de si Emma poderá ter visto no instante fatal, quando recorre ao espelho pela última vez: no instante do silêncio, em sua ausência declaratória, onde nada é nomeado, não se é mais nada, não se tem mais nada, entretanto, é-se um discurso, há um sujeito perceptivo, que mesmo em sua aparente mudez, produz um enunciado. Antes dos olhos de Emma nos recortes dos espelhos, julgamos então relevante analisarmos como Emma é olhada e desejada pelos olhares dos homens com os quais se relacionou. Para este fim, iremos eleger um outro espelho.

#### 4.1. O espelho woolfiano.

Para podermos alcançar essa alegoria, faremos uma breve e seletiva incursão em *A Room of One's Own* (WOOLF, 1929). Neste ensaio, oriundo de duas palestras proferidas no mês de outubro de 1928, em Newham College e Girton College, escolas exclusivas para mulheres da Universidade de Cambridge, Virginia Woolf interroga-se sobre o mundo da mulher na literatura. O tema era *Mulheres e Ficção*. A escritora

---

<sup>78</sup> Buescu (1990, p.72). “A interrogação sobre o *ponto de vista* parece-nos, justamente, ser prejudicada por esta situação, dado que, em nossa opinião, o ponto de vista pertence à categoria de elementos intratextuais que, precisamente não coincidem na totalidade com a *persona* do narrador, ou melhor, coincidem com ela como podem coincidir com uma ou várias personagens. Neste contexto, a noção de focalizador, introduzida por Gérard Genette (1972), como distinta da do narrador, parece-nos corresponder a uma necessidade e dar conta de um aspecto fundamental que, retomando Wolfgang Iser (1976: 108-109 e 196-199), designaríamos como o “*ponto de vista errante*”. Esta errância postula, na verdade, que o ponto de vista (ou seja, a focalização) é uma característica que define o *texto*, na sua globalidade, e não apenas a instância do narrador.”

<sup>79</sup> Buescu, *idem*.

britânica desenvolve o seu pensamento crítico sobre questões que envolvem o apagamento da mulher não somente na literatura, como nas artes todas e em outros importantes campos de produção de saberes. Alinhavado com algumas passagens ficcionais, ergue-se inicialmente com um pseudônimo, há a elaboração imaginária de uma talentosa irmã de Shakespeare (qual seria a possível trajetória reservada a ela, seriam oferecidas as mesmas condições de tempo, estímulos e leituras para que ela trabalhasse o seu talento criativo?), *A Room of One's Own* é uma profunda reflexão sobre as condições sociais e simbólicas da mulher. Virginia Woolf observa que o estatuto de competência e reconhecimento de uma pessoa é estabelecido em função do seu sexo, uma vez que toda a estrutura social funcionava determinando concessões e obrigações distintas, fixando papéis sociais sexualmente arbitrários nas leis dos abertos mundos públicos masculinos e dos fechados mundos privados femininos. Mediante esta pré-determinação, os homens eram movidos à prática de seus destinos sociais por estímulos à sua capacidade criativa, enquanto os papéis essenciais e imóveis de mulher-esposa-mãe funcionavam como sutis instrumentos de sujeição, reservando à mulher a contrição da casa e do corpo, não gerando, portanto, nenhuma energia a um ânimo intelectual e criativo para elaboração e desenvolvimento de suas habilidades. Expressar com alguma liberdade o seu pensamento, o seu talento, sempre foi uma tarefa difícil e incômoda para as mulheres. Havia sempre um olhar de controle social, um entrave, um corte no discurso feminino, um embargo, uma indiferença ou uma proibição. Em nossa leitura de *A Room of One's Own* para o desenvolvimento de nossos estudos, elegemos o recorte, a seguir transcrito, no qual Virginia Woolf, mediante uma reflexão histórica, esclarece que as mulheres sempre serviram como o espelho de um engrandecimento do homem.

**Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size.** Without that power probably the earth would still be swamp and jungle. The glories of all our wars would be unknown. We should still be

scratching the outlines of deer on the remains of mutton bones and bartering flints for sheep skins or whatever simple ornament took our unsophisticated taste. **Supermen and Fingers of Destiny would never have existed.** The Czar and the Kaiser would never have worn crowns or lost them. **Whatever may be their use in civilized societies, mirrors are essential to all violent and heroic action.** That is why Napoleon and Mussolini both insist so emphatically upon the inferiority of women, for if they were not inferior, they would cease to enlarge. **That serves to explain in part the necessity that women so often are to men. And it serves to explain how restless they are under her criticism; how impossible it is for her to say to them this book is bad, this picture is feeble, or whatever it may be, without giving far more pain and rousing far more anger than a man would do who gave the same criticism. For if she begins to tell the truth, the figure in the looking-glass shrinks; his fitness for life is diminished.** How is he to go on giving judgment, civilizing natives, making laws, writing books, dressing up and speechifying at banquets, unless he can see himself at breakfast and at dinner at least twice the size he really is? (WOOLF, p. 45-46, grifos nossos)

Com este espelho woolfiano, que descreve a objetificação minimalizada da mulher, tentaremos observar como Emma foi olhada e objectivada pelos homens com os quais mais conviveu em sua vida. Pretendemos também analisar como Luísa, de *O Primo Basílio*, e Capitu, de *Dom Casmurro*, foram inicialmente apreendidas e observadas neste recortes e reflexões de filha-mulher-esposa. Em *Madame Bovary*, informa-nos o narrador que Emma, ainda filha, era dotada de demasiada inteligência para a agricultura, “o pai Rouault não se desgostaria se o livrassem da filha, que nada lhe servia em casa”, portanto, o interesse de Charles Bovary pela jovem significava, no orçamento do pai, livrar-se de uma despesa doméstica com a chance de um dote mais barato.

Pensant qu’après tout l’on ne risquait rien, Charles se promet de faire la demande quand l’occasion s’en offrait; mais, chaque fois qu’elle s’offrit, la peur de ne point trouver les mots convenables lui collait les lèvres.

**Le père Rouault n’eût pas été fâché qu’on le débarrassât de sa fille, qui ne lui servait guère dans sa maison.** Il l’excusait intérieurement, trouvant qu’elle avait trop d’esprit pour la culture, métier maudit du ciel, puisqu’on n’y voyait jamais de millionnaire. [...].

**Lorsqu’il aperçut donc que Charles avait les pommettes rouges près de sa fille, ce qui signifiait qu’un de ces jours on la lui demanderait en mariage, il rumina d’avance toute l’affaire.** Il le trouvait bien un peu *gringalet*, et ce n’était pas là un gendre comme il l’eût souhaité; mais on le disait de bonne conduite, économe, fort instruit, **et sans doute qu’il ne**



**chicanerait pas trop sur la dot.** Or, comme le père Rouault allait être forcé de vendre vingt-deux acres de *son bien*, qu'il devait beaucoup au maçon, beaucoup au bourrelier, que l'arbre du pressoir était à remettre:

- **S'il me la demande, se dit-il, je la lui donne.**

(FLAUBERT, p.82-83, grifos nossos)

Assemelhada, pelo pai, a uma insuficiente condição de utilidade (“le père Rouault n’eût pas été fâché qu’on le débarrassât de sa fille, qui ne lui servait guère dans sa maison”) mesmo diante de todos os trabalhos que eram de sua responsabilidade na quinta paterna, aquando do seu retorno do convento estes afazeres são sugeridos: cuidar das demandas da cozinha, da saúde e das roupas do pai, dar ordens aos criados, cuidar do almoço dos trabalhadores, sempre perto “dos ladrilhos lavados da cozinha”, aos “tamanquinhos” e íntima das “fitas do avental” a gerir a morada; ainda assim, para o pai, Emma não tinha utilidade alguma na fazenda, “ne lui servait guère dans sa maison”. Interessante o contraste das palavras do narrador, Emma, inútil ao pai, inútil à casa paterna, objectivada como um insuficiente utensílio, um peso sem utilidade, uma peça no mecanismo da casa paterna a cumprir encargos, entretanto e por isso adequada apenas para ser “vendida” a um novo proprietário que a queira:

On parla d’abord du malade, puis du temps qu’il faisait, des grands froids, des loups qui couraient les champs, la nuit. **Mademoiselle Rouault ne s’amusait guère à la campagne, maintenant surtout qu’elle était chargée presque à elle seule des soins de la ferme.** Comme la salle était fraîche, elle grelottait tout en mangeant, ce qui découvrait un peu ses lèvres charnues, qu’elle avait coutume de mordillonner à ses moments de silence.

Son cou sortait d’un col blanc, rabattu. Ses cheveux, dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d’un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s’enfonçait légèrement selon la courbe du crâne; et, laissant voir à peine le bout de l’oreille, ils allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec une mouvement ondé vers les tempes, **que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie.** Ses pommettes étaient roses. **Elle portait, comme un homme, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d’écaille.**

Quand Charles, après être monté dire adieu au père Rouault, rentra dans la salle avant de partir, **il la trouva debout, le front contre la fenêtre, et qui**

**regardait dans le jardin, où les échelas des haricots avaient été renversés par le vent.** Elle se retourna:

- Cherchez-vous quelque chose? demanda-t-elle.

- Ma cravache, s'il vous plaît, répondit-il.

Et il se mit à fureter sur le lit, derrière les portes, sous les chaises; elle était tombée à terre, entre les sacs et la muraille. Mademoiselle Emma l'aperçut, elle se pencha sur les sacs de blé. **Charles, par galanterie, se précipita et, comme il allongeait aussi son bras dans le même mouvement, il sentit sa poitrine effleurer le dos de la jeune fille, courbée sous lui.** Elle se redressa toute rouge et le regarda par-dessus l'épaule, en lui tendant son nerf de boeuf.

Au lieu de revenir aux Bertaux trois jours après, comme il l'avait promis, c'est le lendemain même qu'il y retourna, puis deux fois la semaine régulièrement, **sans compter les visites inattendues qu'il faisait de temps à autre, comme par mégarde.** (FLAUBERT, p. 73-74)

Interessante observarmos o teor e o contraste das informações do narrador. A “inutilidade” de Emma, pelas palavras do pai, sutil e aparentemente também, pela voz do narrador, parece-nos não se sustentar diante da afirmação de “qu'elle était chargée presque à elle seule des soins de la ferme”. Mesmo nos momentos de algum descanso, Charles, antes de partir, “la trouva debout, le front contre la fenêtre, et qui regardait dans le jardin, où les échelas des haricots avaient été renversés par le vent”, fragmentos que nos sugerem algo contrário a um certo ócio feminino. A errância da voz do narrador, imersa nos pensamentos e no olhar de Emma diante das estacas de feijão que tinham ruído ao vento, sugere o mundo de afazeres e preocupações de uma filha ciente das coisas da casa, atenta à cultura do feijão, observadora da dinâmica do tempo na terra. Parece-nos, pois, que Emma, ainda filha, representa, sobretudo, para o pai, o estigma do peso social de um gasto feminino, o incômodo não-retorno de um investimento. Por isso, *père Rouault*, mesmo tendo a certeza de que Charles Bovary não era a imagem do genro que ele tinha sonhado (“il le trouvait bien un peu gringalet, et ce n'était pas là un gendre comme il l'eût souhaité”), felicita a possibilidade de se livrar da filha, haja vista que Charles, pelo pensamento informado do pai de Emma, “sans doute qu'il ne chicanerait pas trop sur la dot”. Nesta negociação inicial do futuro da filha-do-pai à passagem para a

mulher-do-marido, o inofensivo Charles Bovary apresenta-se como um homem do seu tempo: pouco desejando perceber quem é Emma, assemelha-se, portanto, ao pai. Não consegue olhar para Emma além do corpo, um corpo a se desejar, revelando um único contraponto ao olhar do *père Rouault*, que via Emma como um corpo a se livrar. Simbólico desse olhar é o instante da casa fria, a sala não guarneçada, Emma tiritando de frio, em que Charles descobria apenas “os seus lábios carnudos que ela costumava morder em silêncio” e, por galanteria, reitera-se na cena simbólica do chicote perdido, “estende o braço e sente o peito tocar as costas da moça, curvada debaixo dele”. Veremos a seguir como o espelho woolfiano em Charles irá refletir a imagem de Emma, engrandecendo pela imagem da mulher a ele, o homem.

Elle dessinait quelquefois; **et c'était pour Charles un grand amusement que de rester là, tout debout, à la regarder penchée sur son carton**, clignant des yeux afin de mieux voir son ouvrage, ou arrondissant, sur son pouce, des boulettes de mie de pain. **Quant au piano, plus les doigts y couraient vite, plus il s'émerveillait.** Elle frappait sur les touches avec aplomb, et parcourait du haut en bas tout le clavier sans s'interrompre. Ainsi secoué par elle, le vieil instrument, dont les cordes frisaient, s'entendait jusqu'au bout du village si la fenêtre était ouverte, et souvent le clerc de l'huissier qui passait sur la grande route, nu-tête en chaussons, s'arrêtait à l'écouter, sa feuille de papier à la main.

**Emma, d'autre part, savait conduire sa maison. Elle envoyait aux malades le compte des visites, dans des lettres bien tournées qui ne sentaient pas la facture.** Quand ils avaient, le dimanche, quelque voisin à dîner, elle trouvait moyen d'offrir un plat coquet, s'entendait à poser sur des feuilles de vigne les pyramides de reines-claude, servait renversés les pots de confitures dans une assiette, et même elle parlait d'acheter des rince-bouche pour le dessert. **Il rejaillissait de tout cela beaucoup de considération sur Bovary.**

**Charles finissait par s'estimer davantage de ce qu'il possédait une pareille femme.** Il montrait avec orgueil dans la salle, deux petits croquis d'elle, à la mine de plomb, qu'il avait fait encadrer de cadres très larges et suspendus contre le papier de la muraille à de longs cordons verts. Au sortir de la messe, on le voyait sur sa porte avec de belles pantoufles en tapisserie. (FLAUBERT, p. 107, grifos nossos)

Para Charles Bovary, possuir aquela mulher, ter Emma por esposa era um acréscimo a si, uma mais-valia, algo que o engrandecia em seu orgulho próprio e

aumentava a sua consideração social diante de todos. Além de ser uma mulher atraente, “Emma sabia governar a casa, mandava aos doentes as contas das visitas”, Charles maravilhava-se, e “de tudo isto resultava consideração para Bovary”. Em um pequeno recorte comparatista, podemos perceber as mesmas reflexões do espelho woolfiano em Jorge, de *O Primo Basílio*, impressões iniciais de um homem bem servido por sua mulher, um homem aumentado em sua imagem de si:

Mas a Luísa, a **Luisinha saiu muito boa dona de casa**; tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era **asseada, alegre como um passarinho, amiga do ninho e das carícias do macho**; e aquele **serzinho louro e meigo** veio dar à sua casa um encanto sério.

- **É um anjinho cheio de dignidade!** – dizia então Sebastião, o bom Sebastião, com a sua voz profunda de baixo.

Estavam casados havia três anos. Que bom que tinha sido! **Ele próprio melhorara; achava-se mais inteligente, mais alegre...** E recordando aquela **existência fácil e doce**, soprava o fumo do charuto, a perna traçada, **a alma dilatada**, sentindo-se tão bem na vida como no seu jaquetão de flanela! (QUEIRÓS, p. 12, grifos nossos)

Essa recorrência narcísica do homem aumentado em si pela posse de uma determinada mulher, engrandecido diante do seu espelho íntimo (o “macho” melhorado, o homem confirmado grande, “a alma dilatada”, invejado pelas pessoas do seu círculo social), é possível também encontramos, à luz de um outro recorte comparatista, no romance *Dom Casmurro*, o “doutor Santiago” colhendo a confirmação, desse mesmo acréscimo de si, em uma esfera pública do seu nome.

A alegria com que pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também. E quando eu me vi embaixo, pisando as ruas com ela, parando, olhando, falando, senti a mesma coisa. **Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem. Na rua, muitos perguntavam: “Quem são?” e um sabido explicava: “Este é o doutor Santiago, que casou há dias com aquela moça, D. Capitolina**, depois de uma longa paixão de crianças; moram na Glória, as famílias residem em Matacavalos”. Em ambos os dois: **“É uma mocetona!”** (ASSIS, p. 122, grifos nossos)

A posse de uma mulher que adere ao campo de poder de um homem: essa mesma percepção irá circular nos olhos e pensamentos de Léon em relação a Emma. No desejo de a seduzir e conquistar, irá percebê-la tão absorvida pelo marido, tão dele e da família, que a julga realizada e inacessível:

Quand Charles rentrait, il trouvait auprès des cendres ses pantoufles à chauffer. Ses gilets maintenant ne manquaient plus de doublure, ni ses chemises de boutons, et même il y avait plaisir à considérer dans l'amoire tous les bonnets de coton rangés par piles égales. Elle ne rechignait plus, comme autrefois, à faire des tours dans le jardin; ce qu'il proposait était toujours consenti, bien qu'elle ne devinât pas les volontés auxquelles elle se soumettait sans un murmure; - **et lorsque Léon le voyait au coin du feu, après le dîner, le deux mains sur son ventre, les deux pieds sur les chenets, la joue rougie par la digestion, les yeux humides de bonheur, avec l'enfant qui se traînait sur le tapis, et cette femme à taille mince qui par-dessus le dossier du fauteuil venait le baiser au front:**

- **Quelle folie, se disait-il et comment arriver jusqu'à elle?**

**Elle lui parut donc si vertueuse et inaccessible, que toute espérance, même la plus vague, l'abandonna.**

Mais, par ce renoncement, il la plaçait en des conditions extraordinaires. Elle se dégagea, pour lui, des qualités charnelles dont il n'avait rien à obtenir; et elle alla, dans son coeur, montant toujours et s'en détachant, à la manière magnifique d'une apothéose qui s'envole. C'était un des ces sentiments purs qui n'embarrassent pas l'exercice de la vie, que l'on cultive parce qu'ils sont rares, et dont la perte affligerait **plus que la possession n'est réjouissante.** (FLAUBERT, p. 194, grifos nossos)

Neste momento da narrativa, Emma resiste às suas fomes românticas de amor. Sufocada em um casamento que a aprisiona e não satisfazendo a felicidade íntima (e literária) que ela imaginava ser possível encontrar em um matrimônio à guisa dos livros que tinham formado a sua educação sentimental, resignada a um corpo doméstico, objectivada por olhares masculinos, Emma resiste e emagrece a olhos vistos. Reservadamente triste, ainda assim, com o corpo a se definir, irá despertar em outros homens uma certa sedução pela tristeza, pelo recolhimento, pelo silêncio feminino. Aqui, o olhar do narrador assemelha-se ao olhar do promotor de justiça durante o processo acusatório contra o romance: um olhar que sonda e define uma certa topografia feminina,

um olhar que perscruta, sentencia, estabelece condutas e lugares femininos de existência.

Emma, uma mulher constantemente objectivada, na alegria, na tristeza, sempre vigiada:

**Emma maigrit, ses joues pâlirent, sa figure s’allongea.** Avec ses bandeaux noirs, ses grands yeux, son nez droit, **sa démarche d’oiseau**, et toujours silencieuse, maintenant, ne semblait-elle pas traverser l’existence en y touchant à peine, et porter au front la vague empreinte de quelque prédestination sublime? **Elle était si triste et si calme, si douce à la fois et si réservée, que l’on se sentait près d’elle pris par un charme glacial, comme l’on frissonne dans les églises sous le parfum des fleurs mêlé au froid des marbres. Les autres même n’échappaient point à cette séduction. Le pharmacien disait:**

**- C’est une femme de grands moyens et qui ne serait pas déplacée dans une sous-préfecture.**

**Les bourgeoises admiraient son économie, les clients sa politesse, les pauvres sa charité.** (FLAUBERT, p. 195, grifos nossos)

Interessante também atentarmos à onisciência do narrador mesmo perante o estado de gravidez de Emma. Uma onisciência que antecipadamente veicula os significantes de uma futura mãe consumista e calculista, não resignada ao mundo em que “la tendresse des mères se met en appétit”. Vejamos:

Emma d’abord sentit un grand étonnement, puis eut envie d’être délivrée, pour savoir quelle chose c’était que d’être mère. **Mais, ne pouvant faire les dépenses qu’elle voulait, avoir un berceau en nacelle avec des rideaux de soie rose et des béguins brodés, elle renonça au trousseau dans un accès d’amertume, et le commanda d’un seul coup à une ouvrière du village,** sans rien choisir ni discuter. **Elle ne s’amusa donc pas à ces préparatifs où la tendresse des mères se met en appétit,** et son affection, dès l’origine, en fut peut-être atténuée de quelque chose.

Cependant, comme Charles, à tous les repas, parlait du marmot, bientôt elle y songea d’une façon plus continue. (FLAUBERT, p.171, grifos nossos)

Sempre a imagem de um feminino fixo, esperado, aguardado, vigiado. Nas palavras do narrador, Emma “não se delicia com esses preparativos em que a ternura das mães se estimula”. Quando a natureza não realiza a sua sagrada e eterna lei sócio-natural em uma mulher, algo se revela inquietante, anormal e ameaçador. O narrador parece sugerir essas perigosas inquietações, entretanto, benévolo nesta passagem, oferece o benefício da dúvida aos sentimentos e pensamentos de Emma. Insatisfeitas as suas

pretensões de despesa e consumo com a gravidez, talvez por isso, “son affection, dès l’origine, en fut peut-être atténuée de quelque chose”. Logo a seguir, em um breve parágrafo, o narrador, semelhante ao promotor de justiça nos autos do processo criminal, aponta a solução familiar empreendida para que Emma voltasse a si, sendo enfim a mãe que se esperava. Assim como o promotor, na denúncia, afirmava que era preciso alguém que chamasse “essa mulher à razão”, neste caso a uma natural e eterna razão sentimental – uma mulher é uma mãe – pelas informações do narrador, identificamos Charles realizar essa reorientação de Emma ao seu esperado papel maternal, “cependant, comme Charles, à tous les repas, parlait du marmot, bientôt elle y songea d’une façon plus continue”. Emma mais uma vez dirigida por um homem, Emma aparentemente salva de si.

#### 4.2. Do olhar dos amantes: um estatuto além do espelho.

A seguir, analisaremos alguns pensamentos de personagens masculinos atravessados pela voz do narrador, fragmentos nos quais os olhares dos amantes se circunscrevem nos corpos das esposas e nas observações sobre “a infelicidade da vida matrimonial que estas mulheres deviam levar”, observações que, para estes sedutores arrivistas, funcionam como um estímulo à sedução e ao logro. Veremos, também, como o entendimento das relações, entre eles e elas, é bem diferente.

- Elle est fort gentille! se disait-il; elle est fort gentille, cette femme du médecin! **De belles dents, les yeux noirs, le pied coquet, et de la tournure comme une Parisienne.** D’où diable sort-elle? Où donc l’a-t-il trouvée, ce gros garçon-là?

M. Rodolphe Boulanger avait trente-quatre ans; **il était de tempérament brutal e d’intelligence perspicace, ayant d’ailleurs beaucoup fréquenté les femmes, et s’y connaissant bien.** Celle-là lui avait paru jolie; il y rêvait donc, et à son mari.

Je le crois très bête. **Elle en est fatiguée sans doute.** Il porte des ongles sales et une barbe de trois jours. Tandis qu’il trotte à ses malades, elle reste à ravauder des chaussettes. Et on s’ennuie! on voudrait habiter la ville, danser

la polka tous les soirs! **Pauvre petite femme! Ça bâille après l’amour, comme une carpe après l’eau sur une table de cuisine.** Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, **j’en suis sûr! ce serait tendre!** charmant!... **Oui, mais comment s’en débarrasser ensuite?**

Alors les encombrements du plaisir, entrevus en perspective, le firent, **par contraste, songer à sa maîtresse.** C’était une comédienne de Rouen, qu’il entretenait; et, quando il se fut arrêté sur cette image, dont il avait, en souvenir même, des rassasiements:

- Ah! **madame Bovary, pensa-t-il, est bien plus jolie qu’elle, plus fraîche surtout. Virginie, décidément, commence à devenir trop grosse.** Elle est si fastidieuse avec ses joies. Et, d’ailleurs, quelle manie de salicoques! [...]; il revoyait Emma dans la salle, habillée comme il l’avait vue, et il la déshabillait.

- **Oh! je l’aurai! s’écria-t-il en écrasant, d’un coup de bâton, une motte de terre devant lui.**

Et aussitôt il examina la partie politique de l’entreprise. [...].

[...]. Nous commencerons, et hardiment, car c’est le plus sûr. (FLAUBERT, p. 225-226, grifos nossos)

Desde o início do processo de sedução, desde o início dos ardis da conquista, a tomada de decisão em “começar atrevidamente, que é o mais seguro”, podemos facilmente compreender quem é efectivamente Rodolphe Boulanger. Um conquistador barato e arrogante que examina Emma como quem confere uma presa, “uma carpa que suspira pela água sobre uma mesa de cozinha, com três palavras de galanteio, será posse adorável”. Examinada desde os “belos dentes” ao “pé elegante”, como quem examina um cavalo, equiparada à amante mantida por ele em Rouen, uma atriz identificada como Virginie, Emma é “mais fresca” e a supera por ter um “corpo mais adorável, a amante está começando a engordar” e que o enfadava definitivamente “com suas alegrias e com a mania de comer camarão”. Rodolphe, apostando na mediocridade do casamento de Emma, “Elle en est fatiguée sans doute”, considera a conquista tão certa e fácil que, no mesmo instante no qual divisa a posse e a despe mentalmente, já conjectura como será depois para se desembaraçar de Emma, livrar-se dela.

Em nossa análise do *corpus*, identificamos um mesmo rito de sedução na astúcia dos amantes que objectivam as mulheres como alvo de seus desejos, como uma conquista



a ser perseguida, um troféu de virilidade. Neste rito encontramos a recorrente artimanha, as mentiras, o blefe burguês e os ímpetos de violência no desprezo desses homens por mulheres que acreditaram, em uma promessa romântica, reforçada com o aceno de uma felicidade literária, para poder viver com eles um grande amor. Assemelhado em ardis, pensamentos e ações a Rodolphe, o amante Basílio, no romance de Eça de Queirós, parece-nos saído do mesmo arquétipo moral de Rodolphe. Espreita a prima Luísa, analisa as situações matrimoniais, sonda as fragilidades, avança com sutil impetuosidade, compara a esposa-alvo à amante mantida em Paris, deseja, desdenha, despe em pensamentos prévios, descarta após a posse. É o mesmo rito de sedução, a mesma fraude, o semelhante plano, lograr para possuir, inserir a mulher em relações de promessas vãs, iludir em erro de fato e erro de direito: a reiterada trapaça dos mesmos sedutores. Pensamos ser relevante então aproximar alguns pensamentos de Basílio e Rodolphe.

No fundo da escada acendeu o charuto, devagar.

- **Que bonita que ela está!** – pensou.

E arremessando o fósforo, com força:

- E eu, pedaço de asno, que estava quase decidido a não a vir ver! Está de apetite! Está muito melhor! **E sozinha em casa; aborrecidinha talvez!** [...].

**Revia a pequenez do pé, pôs-se a fazer por ele o desenho mental de outras belezas, despindo-a,** querendo adivinhá-la... **A amante que deixara em Paris era muito alta e magra, de uma elegância de tísica;** quando se decotava viam-se as saliências das suas primeiras costelas. E as formas redondinhas de Luísa decidiram-no:

- **A ela!** – **exclamou com apetite.** – A ela, como S.Tiago, aos mouros!  
(QUEIRÓS, p.62, grifos nossos)

Há os mesmos sórdidos pormenores nos mesmos tipos de sedutores. A constatação da beleza da mulher, o exame minucioso do corpo, o singular desejo dos pés femininos, a aposta no cansaço matrimonial, a comparação com as amantes mantidas financeiramente em Paris e Rouen, o despir com os pensamentos, a adivinhação do corpo feminino, os ímpetos violentos de desejo, uma forma de aproximação que não exclui a

violência, pelo contrário, “je l’aurai! s’écria-t-il en écrasant, d’un coup de bâton, une motte de terre devant lui”; “que bonita que ela está!... e arremessando o fósforo, com força... está de apetite!”, aproximações que revelam a semelhança dos sedutores, inclusive, na tomada de decisão do assédio. A comparação de Emma que “suspira pelo amor como uma carpa pela água sobre uma mesa de cozinha” irá encontrar o seu eco, como veremos abaixo, em “Está caidinha!” de Basílio. Não apenas o seu eco, como também a sua violência nas palavras do amigo Visconde:

Na sala de leitura, o seu amigo Visconde Reinaldo, que havia anos vivia em Londres, e muito em Paris também, lia o *Times* languidamente, enterrado numa poltrona. Tinham vindo ambos de Paris, com a promessa de voltarem juntos por Madri. Mas o calor desolava Reinaldo, achava a temperatura de Lisboa reles; trazia lunetas defumadas; e andava saturado de perfumes, por causa “do cheiro ignóbil de Portugal”. Apenas viu Basílio deixou escorregar o *Times* no tapete, e com os braços moles, a voz desfalecida:

**- E então essa questão da prima, vai ou não vai? Isto está horrível, menino! Eu morro! Preciso o Norte! Preciso a Escócia! Vamos embora! Acaba com essa prima. Viola-a. Se ela te resiste, mata-a!**

Basílio, que se estendera numa poltrona, disse, estirando muito os braços:

**- Oh! Está caidinha!**

**- Pois avia-te, menino, avia-te!**

Apanhou moribundamente o *Times*, bocejou, pediu soda – soda inglesa! (QUEIRÓS, p. 135, grifos nossos)

Para Emma a relação adúltera com Rodolphe surgia como a realização de um amor verdadeiro, aquele amor vindo dos livros que ela tinha lido. Há tanto tempo esperado, um amor tão procurado, enfim, vivo nela, por ela, com ele, para ela: eles, um casal, uma idealização literária que tomava corpo, um amor-paixão vivenciado e eterno. Com o tempo, ao analisar, de maneira crítica, as ações do amante, Emma irá constatar o logro. Ainda assim, há um processo perceptivo para dolorosamente se desacreditar: “elle ne savait pas si elle regrettait de lui avoir cédé, ou si elle ne souhaitait point, au contraire, le chérir davantage. (p. 275)”. Analisemos as camadas deste processo perceptivo:

**D’ailleurs, elle devenait bien sentimentale.** Il avait fallu échanger des miniatures, on s’était coupé des poignées de cheveux, **et elle demandait à présent une bague, un véritable anneau de mariage, en signe d’alliance éternelle.** Solvent elle lui parlait des cloches du soir ou des voix de la nature; puis elle l’entretenait de sa mère, à elle, et de sa mère, à lui. Rodolphe l’avait perdue depuis vingt ans. **Emma, néanmoins, l’en consolait avec des mièvreries de langage, comme on eût fait à un marmot abandonné,** et même lui disait quelquefois, en regardant la lune:

- Je suis sûre que là-haut, ensemble, **elles approuvent notre amour.**

**Mais elle était si jolie! il en avait possédé si peu d’une candeur pareille.** Cet amour sans libertinage était pour lui quelque chose de nouveau, et qui, le sortant de ses habitudes faciles, caressait à la fois son orgueil et sa sensualité. **L’exaltation d’Emma, que son bons sens bourgeois dédaignait, lui semblait au fond du coeur charmante, puisqu’elle s’adressait à sa personne.** Alors, sûr d’être aimé, il ne se gêna pas, et insensiblement ses façons changèrent.

Il n’avait plus, comme autrefois, de ces mots si doux qui la faisaient pleurer, ni de ces véhémentes caresses qui la rendaient folle; **si bien que leur grand amour où elle vivait plongée, parut se diminuer sous elle,** comme l’eau d’un fleuve qui s’absorberait dans son lit, **et elle aperçut la vase. Elle n’y voulut pas croire;** elle redoubla de tendresse; et Rodolphe, de moins en moins, cacha son indifférence. (FLAUBERT, p. 274-275, grifos nossos)

Magistralmente escrito, oscilando entre os pensamentos de Emma e as impressões que o narrador vai pontuando, podemos afirmar que nos limites dessa relação adúltera entre Emma e Rodolphe se quer manifestar um distinto estatuto moral entre ambos. Podemos novamente identificar o espelho woolfiano retratado em Rodolphe, “l’exaltation d’Emma, que son bons sens bourgeois dédaignait, lui semblait au fond du coeur charmante, puisqu’elle s’adressait à sa personne”. Um homem outra vez engrandecido pelas virtudes e belezas de uma mulher dirigidas a ele, possuídas por ele, “mais elle était si jolie! il en avait possédé si peu d’une candeur pareille”. Neste sentido, Rodolphe aproxima-se do marido, Charles, que também, ante as qualidades e a pessoa de Emma, se percebe valorizado em sua estima por possuir uma mulher como aquela: “Charles finissait par s’estimer davantage de ce qu’il possédait une pareille femme”, observações que empreendemos anteriormente e que o próprio autor, Gustave Flaubert, parece sugerir em uma carta escrita a sua amante, Louise Colet. De facto, esclarece-nos o autor, referindo-

se ao romance, “meu marido ama sua mulher um pouco como meu amante... são duas mediocridades do mesmo ambiente, mas que é necessário distinguir<sup>80</sup>”. Em nossa análise, inserindo o espelho woolfiano para uma possível reflexão, acreditamos que a distinção tem a ver com um efeito semi-consciente em Charles, que é, em Rodolphe, fruto de um projeto intencional. Importa ao nosso raciocínio destacar a jactância de dois homens nas aspirações de posse de uma mulher. Emma, sistematicamente objetificada, em nossa interpretação, alcançará um estatuto moral – e as três passagens nas quais ela se dirige a seu próprio espelho irão demonstrar este raciocínio. Por enquanto, além de Charles, além de Rodolphe, o espelho woolfiano mais uma vez prosseguirá refletindo os seus mundos. Em sua busca de si, Emma irá ter como um outro amante aquele primeiro que não o tinha sido: uma relação por ela interdita, e pela qual definhou, resultando em sua consequente tristeza silenciosa que passou a ser o desejo de muitos homens da aldeia. Virá Léon, virá uma nova Emma, uma mulher agora experiente nas lições da paixão.

**Léon, bientôt, prit devant ses camarades un air de supériorité**, s’abstint de leur compaignie, et négligea complètement les dossiers.

Il attendait ses lettres; il les relisait. Il lui écrivait. Il l’évoquait de tout la force de son désir et de ses souvenirs. Au lieu de diminuer par l’absence, **cette envie de la revoir s’accrut**, si bien qu’un samedi matin il s’échappa de son étude.

Lorsque, du haut de la côte, il aperçut dans la vallée le clocher de l’église avec son drapeau de fer-blanc qui tournait au vent, **il sentit cette délectation mêlée de vanité triomphante et d’attendrissement égoïste que doivent avoir les millionnaires, quand ils reviennent visiter leur village**. (FLAUBERT p. 388, grifos nossos)

Mais uma vez e pela posse de uma mulher casada, uma mulher da sociedade, uma verdadeira amante, Léon, como todos os outros, sente-se regozijado, estima-se melhor, desenvolve perante seus camaradas “um ar de superioridade, um misto de deleite, de

---

<sup>80</sup> Fragmento de carta de Gustave Flaubert a Louise Colet em janeiro de 1852, comentando a redação do romance.

vaidade triunfante”, contempla-se assim mediante a posse de Emma. Engrandecido perante a si próprio, sente-se engrandecido perante os outros homens.

**Il savourait pour la première fois l’inexprimable délicatesse des élégances féminines.** Jamais il n’avait rencontré cette grâce de langage, cette réserve du vêtement, ces poses de colombe assoupie. Il admirait l’exaltation de son âme et les dentelles de sa jupe. **D’ailleurs, n’était-ce pas une femme du monde, et une femme mariée! une vraie maîtresse enfin?**

Par la diversité de son humeur, tour à tour **mystique ou joyeuse, babillarde, taciturne, emportée, nonchalante**, elle allait rappelant en lui mille désirs, évoquant des instincts ou des réminiscences. **Elle était l’amoureuse de tous les romans, l’héroïne de tous les drames, le vague elle de tous les volumes de vers.** Il retrouvait sur ses épaules la couleur ambrée de l’*odalisque au bain*; elle avait le corsage long des châtelaines féodales; elle ressemblait aussi à la *femme pâle de Barcelone*, **mais elle était par-dessus tout Ange!** (FLAUBERT p. 397, grifos nossos)

Adjetivada pela realização dos “mil desejos” de um homem, “mística ou alegre, tagarela, taciturna, arrebatada, indolente”, oscilando entre “n’était-ce pas une femme du monde, et une femme mariée”; “une vraie maîtresse enfin”; ou “elle était par-dessus tout Ange”, Emma, por sua vez, mais perceptiva sobre os meandros do amor, consciente das ilusões e dos golpes resultantes, irá avançar em sua experiência subjetiva e social na elaboração de uma crítica aos “amores dos homens<sup>81</sup>”, algo que irá intimidar o jovem moço Léon, reduzindo a sua imagem de homem engrandecido. Emma começa a saber de si, a saber do mundo, a saber dos homens algo bem diferente dos livros.

Souvent elle lui disait, avec des douceurs de voix mélancolique:

**- Ah! tu me quitteras, toi!..., tu te marieras!... tu seras comme les autres.**

Il demandait:

- Quels autres?

**- Mais les hommes, enfin, répondait-elle.**

Puis, elle ajoutait en le repoussant d’un geste langoureux.

**- Vous êtes tous des infâmes!**

---

<sup>81</sup> Expressão (e reflexão) desenvolvida pela personagem Luísa, de *O Primo Basílio*. Analisaremos na Parte III desta tese.

Un jour qu'ils causaient philosophiquement des désillusions terrestres, elle vint à dire (pour expérimenter sa jalousie ou cédant peut-être à un besoin d'épanchement trop fort) qu'autrefois, avant lui, elle avait aimé quelqu'un, "pas comme toi!" reprit-elle vite, protestant sur la tête de sa fille *qu'il ne s'était rien passé*.

Le jeune homme la crut, et néanmoins la questiona pour savoir ce qu'il faisait.

- Il était capitaine de vaisseau, mon ami. [...].

**Le clerc sentit alors l'infinité de sa position; il envia des épaulettes, des croix, des titres.** Tout cela devait lui plaire: il s'en doutait à ses habitudes dispendieuses. (FLAUBERT p. 402, grifos nossos)

Emma, assim como Luísa e Capitu, que analisaremos mais à frente, é constantemente objetivada por olhares, ações e circunscrições de um discurso consumidor do corpo feminino, um discurso falocêntrico que sentencia a mulher à condição de um não-ser: não ser sujeito de si, nunca um sujeito de discurso, sempre objecto, nunca uma pessoa, nunca um sujeito de direitos. Veremos a seguir como Emma, através das três passagens enunciativas, representadas no ato de se olhar nos espelhos (e exprimir ou suscitar um discurso), tentará operar uma mudança nesse estado de desapropriação de si em que um mundo burguês e misógino a mantinha.

#### **4.3. A imagem-recalque de dois sentimentos:**

**"dans la glace en prenant des poses résignées".**

Analisamos anteriormente o mundo onde Emma foi formada. "Tempestuosa em sua natureza", orientava-nos sempre o narrador para esta nuance feminina, uma mulher que possuía um caráter ambíguo, sempre em busca de sensações, não de algo espiritual e pacífico em sua composição, mas, pelo contrário, de acidentes, sempre faminta de paixão ("buscava sempre tirar proveito de todos os sentimentos"). Educada em um convento, eivada de romances que tumultuavam o seu coração e a sua fome de viver um amor nos moldes de uma paixão avassaladora, é retirada do convento e volta à casa do pai, aos

trabalhos no campo. Desiludida, acredita na possibilidade do amor romântico ao casar com um médico já viúvo, Charles Bovary. Logo se desilude com o casamento e se percebe na mesma condição de tédio e infelicidade. Mudam de ares, em uma nova cidade, conhece Léon. Semelhante a ela no que respeita a uma sensibilidade imaginária para as artes, para a poesia, para o desejo latente de um amor idealizado, apaixona-se por ele. Esse amor, ela consegue entretanto vetá-lo a um preço alto. Definha. Seguem-se as constantes decepções com o casamento. Emma resiste.

**Mais elle était pleine de convoitises, de rage, de haine.** Cette robe aux plis droits cachait **un coeur bouleversé, et ces lèvres si pudiques n'en racontaient pas la tourmente. Elle était amoureuse de Léon, et elle recherchait la solitude, afin de pouvoir plus à l'aise se délecter en son image.** La vue de sa personne troublait la volupté de cette méditation. Emma palpita au bruit de ses pas; puis, en sa présence, l'émotion tombait, et il ne lui restait ensuite qu'un immense étonnement qui se finissait en tristesse.

[...]. **Mais plus Emma s'apercevait de son amour, plus elle le refoulait, afin qu'il ne parût pas, et pour le diminuer.** Elle aurait voulu que Léon s'en doutât; et elle imaginait des hasards, des catastrophes qui l'eussent facilité. Ce qui la retenait, sans doute, c'était la paresse ou l'épouvante, et la pudeur aussi. Elle songeait qu'elle l'avait repoussé trop loin, qu'il n'était plus temps, que tout était perdu. **Puis l'orgueil, la joie de se dire: "Je suis vertueuse", et de se regarder dans la glace en prenant des poses résignées,** la consolait un peu du sacrifice qu'elle croyait faire. (FLAUBERT, p. 196, grifos nossos)

Resignada com a tristeza da imobilidade das coisas, que presencia no tempo de casada e no lugar fixo de uma natureza que nada lhe trazia de novo, sempre as mesmas repetições em um casamento que a oprimia e a esvaziava de vida, ainda assim, silenciados o sentimento de frustração matrimonial e o sentimento de desejo de um outro amor, Emma consegue resistir à investida passional com Léon no campo de um recalque emocional ("Mais elle était pleine de convoitises, de rage, de haine". "Mais plus Emma s'apercevait de son amour, plus elle le refoulait, afin qu'il ne parût pas, et pour le diminuer"). Definindo com a escolha, ainda assim, contempla-se no espelho e possui a satisfação de dizer consigo mesma: "Eu sou virtuosa". Em nossa análise, neste momento da jornada perceptiva de Emma, a enunciação de um discurso autodeclaratório de virtude se

apresenta por uma via sacrificial-compensatória que, ainda que idealizada, não conseguirá ser capaz de recalcar o desejo de viver o amor-paixão oriundo das influências (e da potência) de suas experiências literárias (“cette passion merveilleuse qui jusqu’alors s’était tenue comme un grande oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques”, p.105). A esperança de que o casamento iria realizar as suas representações literárias de uma mulher amada e amante atingirá um ponto limite.

#### **4.4. A realização do amor como um livro no corpo.**

Sempre em busca de si, marcada sensivelmente pelas leituras dos livros que formaram as suas percepções de vida, sobretudo, a percepção de um amor elaborado por suas experiências de leitura, Emma, na segunda passagem por seu espelho (“quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait”), pouco consegue olhar para si própria. Olha-se, antes e idealmente, por uma perspectiva literária, percebe-se a si própria pelas imagens de um mundo feminino que até então tinha lido nos romances das heroínas que lutam por “paixão, embriaguez e amor”. Mulheres que são amadas, disputadas por homens, mulheres que fazem tudo por amor. Neste modo, em uma catarse literária, coletiva, carnal, ainda vertiginosamente romântica, será o segundo encontro da personagem flaubertiana com o espelho no qual ela assim se enxergará: irmã de suas irmãs literárias, ela, Emma, uma mulher dos livros:

**Mais, en s’apercevant dans la glace, elle s’étonna de son visage. Jamais elle n’avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d’une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait.**

Elle se répétait: **“J’ai un amant! Un amant!”** se délectant à cette idée comme à celle d’une autre puberté qui lui serait survenue. **Elle allait donc posséder enfin ces joies de l’amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire;** une immensité bleuâtre l’entourait, les sommets du



sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs.

Alors **elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de soeurs qui la charmaient.** Elle se devenait **elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié.** D'ailleurs, Emma éprouvait une satisfaction de vengeance. N'avait-elle pas assez souffert! Mais elle triomphait maintenant, et l'amour, si longtemps contenu, jaillissait tout entier avec des bouillonnements joyeux. Elle le savourait sans remords, sans inquiétude, sans trouble. (FLAUBERT, p. 266, grifos nossos)

Nesta segunda passagem pelo espelho, Emma contempla-se e observa-se como a face verdadeira das fantasias que idealizava durante os desejos de sua mocidade, percebe-se, enfim, possuidora da densidade passional que tanto imaginara. Declara-se para si mesmo, representa-se através do discurso da fantasia literária que enfim se materializa: “Tenho um amante! Um amante!” Nesta declaração, realizam-se todos seus livros em si. Emma era a mulher amada romanticamente e a mulher que amava neste modo. Já sofrera demais, triunfava então perante o mundo cotidiano, adentrava “uma nova imensidão azulada que a envolvia e a transportava para as alegrias do amor”, finalmente, “elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire”. Neste sentido, para Emma, a idealização da projeção literária-amorosa se materializa no próprio corpo, “J’ai un amant! Un amant!”. Emma projeta-se nas “héroïnes des livres qu’elle avait lus” e, “dans sa mémoire”, realiza-se carnalmente, torna-se uma delas com “des voix de soeurs qui la charmaient”. Em síntese, verifica-se a realização de um desejo mediante um circuito triangular: Emma, os livros que ela lia e a realização em si de uma personagem literária. Neste raciocínio, à luz do pensamento de René Girard<sup>82</sup>, quando nos esclarece sobre um desejo em triangulação que une sujeito desejante, mediador e objeto, na perspectiva da

---

<sup>82</sup> GIRARD. *O desejo “triangular”*, in: *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Tradução de Lília Ledon da Silva. 2009. São Paulo: É Realizações.

incorporação de um desejo mimético (“o homem é incapaz de desejar por si próprio: é necessário que o objeto de seu desejo lhe seja designado por um terceiro”, GIRARD, 2009, p.11), a mediação do desejo de Emma será efetivada por suas experiências literárias, “livres qu’elle avait lus”, gerando a representação de Emma como uma de suas irmãs de papel, “les héroïnes des livres qu’elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adúlteres”. Em sua jornada perceptiva, virá, entretanto, o enfrentamento da realidade, a clara percepção de Emma diante dos fracassos do amor-romântico e do amor-paixão. Virão as dívidas, o manuseio dos agiotas, as penhoras, o desespero pelo abandono dos amantes na ajuda financeira de que precisa, virão violentos o fracasso e o recrudescimento de tudo diante da mulher que ela se percebe ser em uma sociedade burguesa, de homens. Emma irá decidir-se pelo fim de sua vida, fato que, como já vimos, será motivador do repúdio à “impunidade”, na grave indignação do promotor de justiça, “mas ela morre na hora e no dia exatos, porque o quis, sem um personagem que possa dominar essa mulher<sup>83</sup>”. Antes deste instante final, pela terceira vez, ela irá pedir o espelho para contemplar-se, silenciosamente, uma última vez.

#### **4.5. Perceber a imagem impossível: “Elle n’existait plus”.**

Diferente das duas primeiras passagens pelo espelho nas quais Emma se contempla e, diante de uma certa percepção, elabora um discurso, declarando-se uma mulher virtuosa ou uma mulher que possui um amante, nesta terceira passagem, o espelho não está em suas mãos, ela pede-o, observa-se por um instante e silencia-se até a

---

<sup>83</sup> PINARD. *O Processo*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, p. 317-318.

convulsão final. Nada é dito, todavia, podemos considerar que há uma imagem de Emma que permaneceu neste terceiro espelho.

En effet, elle regarda tout autour d'elle, lentement, comme quelqu'un qui se réveille d'un songe; **puis, d'une voix distincte, elle demanda son miroir, et elle resta penchée dessus quelque temps, jusqu'au moment où de grosses larmes lui découlèrent des yeux.** Alors elle se renversa la tête en poussant un soupir et retomba sur l'oreiller.

Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. Sa langue toute entière lui sortit hors de la bouche; ses yeux, en roulant, pâlissaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, **à la croire déjà morte**, sans l'effrayante accélération de ses côtes, secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. [...]

Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton; et une voix s'éleva, une voix rauque, qui chantait:

*Souvent la chaleur d'un beau jour*

*Fait rever fillette à l'amour.*

**Emma se releva comme un cadavre** que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante.

*Pour amasser diligemment*

*Les épis que la faux moissonne,*

*Ma Nanette va s'inclinant*

*Vers le sillon qui nous les donne.*

**- L'aveugle! s'écria-t-elle.**

**Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré**, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.

*Il souffla bien fort ce jour-là.*

*Et le jupon court s'envola!*

Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent.

**Elle n'existait plus.** (FLAUBERT, p. 471-472, grifos nossos)

Para nós, e como iremos analisar adiante, pulsa, em Emma, a morte de uma configuração romântica e, ao mesmo tempo, uma consequente apropriação política de um

saber realista, algo que extravasa Emma ser “uma mulher homem de acção<sup>84</sup>”, como Baudelaire afirmou. Neste terceiro espelho, todo marcado por sua dimensão dramatúrgica (o fracionamento de violenta ironia da canção do cego age como um coro da tragédia grega durante a agonia de Emma), no instante do silêncio expiatório, a imagem da mulher impossível que Emma vê de si resulta em uma última transfiguração que é mediada consigo, não mais com qualquer homem, livro ou irmã literária. Superadas a adolescente mística, a esposa virtuosa, a amante apaixonada pelo experiente Rodolphe, a amante experiente que assusta e possui Léon, atravessado o terceiro espelho, o silêncio de Emma nos leva para uma outra dimensão de ser mulher no ainda interminado tempo burguês e misógino que era o de Emma. Julgada já morta, “à la croire déjà morte”, retorna do silêncio e grita, “L’aveugle!”, em uma enunciação simbólica daquele que vê o que os outros não vêem para, logo a seguir, em uma efusão crítica de sua própria condição, “Emma se mit à rire, d’un rire atroce, frénétique, désespéré”, sublimar a jornada da personagem romântica que acreditou poder representar durante toda a sua existência. Mediante a nossa análise, acreditamos que na vida de Emma, em seus difíceis processos de subjetivação – no contraste da jovem Roault com a senhora Bovary – articulou-se violenta e efetivamente a morte da personagem romântica.

Avant qu’elle se mariât, elle avait cru avoir de l’amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n’étant pas venu, il fallait qu’elle se fût trompée, songeait-elle. **Et Emma cherchait à savoir ce que l’on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d’ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.** (FLAUBERT, p. 97, grifos nossos)

Em uma sociedade patriarcal que, como vimos anteriormente, ainda reflete muito do espelho woolfiano, Emma, em suas práticas subjetivas e sociais para saber de si e do mundo, estabelece um escrutínio e uma crítica à configuração romântica da sua

---

<sup>84</sup> Analisamos esta perspectiva fálica da personagem flaubertiana na Parte II desta tese, p. 177, “Baudelaire e Machado: ‘uma mulher homem de acção’ ou ‘uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem’”.

existência. Em um ponto de viragem, como o sujeito perceptivo<sup>85</sup> de suas próprias experiências literárias, ela estabelece, sobretudo, uma crítica às mediações (“livres qu’elle avait lus”) de um desejo mimético. Neste ponto, em nossa análise, é lícito considerar que a mediação geradora do desejo da conformação romântica de sua vida, “les mots de félicité, de passion et d’ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres”, é posta em causa. Em busca de uma resposta realista (“Emma cherchait à savoir ce que l’on entendait au juste dans la vie”), a personagem flaubertiana precisará atravessar as ruínas de sua jornada romântica. A se olhar no espelho, pela última vez, “comme si l’âme eût fait des bonds pour se détacher”, esta Emma romântica foi confrontada, “Elle n’existait plus”.

Assim como aprendemos com a experiência literária de Emma, aprenderemos com a experiência romântica de Luísa, no conhecimento e crítica dos “amores dos homens”. E com Capitu, “uma criatura mais mulher do que eu era homem”, saberemos das lutas para algumas possíveis aproximações do que é ser mulher neste mundo de espelhos patriarcais com os seus violentos silêncios.

---

<sup>85</sup> Buescu (1990, p.137-138). “*Ver* significa, para este sujeito, e neste contexto, *interpretar*, que é ainda *saber na realidade ver*, apesar e para lá das aparências, sempre ilusórias e in-significantes. E é no fundo todo este processo que faz dele o sujeito espectacular e solitário que assim representa, no interior do texto narrativo, a sua própria percepção do mundo, eivada de um sentido que apenas a ele é dado perceber.”

## **II.**

**Escrever no muro, escrever no chão, escrever nos silêncios:**

**maior que o exílio, Capitu, uma mulher em uma escrita de si.**

Capitu era Capitu, isto é,  
uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem.  
(Machado de Assis, *Dom Casmurro*)

## **Capítulo 5. O motor de uma memória, o eixo verosimilhança-verdade:**

### **um César casmurro.**

Neste capítulo quinto, abordaremos o romance *Dom Casmurro* (1899) para analisar o processo de silenciamento da personagem Capitulina de Pádua. Nosso objetivo é estudar o ato de escrita do livro das memórias de um homem casado, Bento Santiago, personagem que empresta a alcunha do seu nome ao livro que está a escrever, sendo ele, Dom Casmurro, o marido, narrador e advogado das suas lembranças, que escreve com o intuito de provar que venceu e sublimou a traição de sua esposa. Demonstraremos que é possível não somente problematizar a hipótese da traição (que ainda se sustenta sobretudo nos jogos imagético-ideológicos de capas editoriais de muitos livros brasileiros hoje no mercado) como, também, verificar, no livro memorialístico deste homem que tem o poder da palavra, a escrita (in)visível de uma mulher, Capitu.

Ainda na infância, e em especial quando adolescente, Capitu é objectivada como diabólica; quando acede ao matrimônio burguês, passa a ser incensada como angelical. Em nossas reflexões, demonstraremos como Capitu consegue atravessar esse binarismo sexual e social, estereotipado e determinista, que fixa a mulher sempre em performances de diabo ou anjo, fatal ou fada, prostituta ou estúpida, da rua ou da casa, circunscrições que marginalizam e mutilam a mulher como um sujeito perceptivo de si mesmo e do mundo que a rodeia. Neste duplo histórico, com prescrições científicas, jurídicas, religiosas e pedagógicas, como analisamos em nossos capítulos anteriores, a mulher, traduzida como diabo ou anjo, não é um ser próprio de si. Nunca toda em si, diferente do homem como o ser de si, é um corpo para outro corpo, um ser para outros seres: pais, filhos, maridos e senhores. Marginalizada de si mesmo e de um possível e próprio papel na sociedade, não destinada a uma educação universal e equitativa como um instrumento

de revelação e percepção de si e do mundo, a mulher, nos livros do nosso *corpus*, por sua “científica e justificável” condição feminina, sendo representante exclusiva de um ser da natureza, não pertencia a si. Helder Macedo<sup>86</sup>, em um estudo ensaístico, orienta-nos.

Machado de Assis está brilhantemente na vanguarda daqueles escritores do fim do século XIX que denunciaram **a marginalização da mulher nas sociedades patriarcais em que viviam**. Machado escreveu numa sociedade não só patriarcal mas também escravagista. As suas próprias circunstâncias raciais e sociais de mulato e de neto de escravos, contra as quais tão improvavelmente triunfou, permitiram-lhe entender melhor do que ninguém **quanto havia de perverso nas doutrinas supostamente científicas do Evolucionismo e na sua expressão literária no Realismo e no Naturalismo. A marginalização da mulher era nesse tempo aceite como uma consequência cientificamente justificável da condição feminina**. Mesmo os escritores que se insurgiram contra as injustiças derivadas dessa condição, aceitavam a veracidade da sua base científica. É o caso de Flaubert na *Madame Bovary* ou de Eça de Queirós n’*O Primo Basílio*. Seria também o caso do personagem narrador de *Dom Casmurro*, Bento Santiago, quando diz que “a verosimilhança é muita vez toda a verdade”. A diferença é que, através dessa afirmação, Machado de Assis, o autor de Bento Santiago, está igualmente a significar que, muita vez, **a verosimilhança não é toda a verdade**. (MACEDO, p. 112, grifos nossos)

Analisaremos como, em *Dom Casmurro*, toda a escrita das memórias do narrador fará parte desta constante relação verosimilhança/verdade. Perceberemos que entre o que ele escreve e o que não declara, ou entre o que ele afirma para induzir-nos a culpabilizar e sentenciar Capitu e o que ele oculta de si para absolver-se e vitimizar-se a si próprio nas linhas e memórias escolhidas do seu livro, o narrador tem como objetivo, seguramente, ao final de sua história, restaurar-se como aquele que escreve e demonstrar que, neste ato de escrita, foi e é senhor do seu mundo, do seu destino e da sua narrativa, sendo, sobretudo, senhor de Capitu.

No desenvolver de uma escrita aparentemente ingênua, memorialística e autobiográfica, este marido-narrador, em uma sociedade brasileira na segunda metade do século XIX, já no ambiente de uma família burguesa, entretanto, ainda em suas práticas

---

<sup>86</sup>MACEDO. *Verosimilhança e Verdade*. In: CHAVES; MOREIRA; CARDOSO. (orgs). 2009. *Lembrar Machado de Assis 1908/2008*. Lisboa: CLEPUL, Missão do Brasil junto à CPLP, pp. 112-122.



escravocratas, escreverá a história de sua vida e de seu triste casamento. Sob a égide de um sistema jurídico-patriarcal que governava a posse de terras e de pessoas, o advogado Bento Santiago, sempre nos limites da verosimilhança e verdade, esforça-se para ser percebido como um homem de bem. O exílio e silenciamento, para manter a verosimilhança de homem de família, aos quais submeteu sua esposa, foram atos benevolentes diante de uma sanção social mais violenta que, em nome de sua honra, era aceite à época. Ameaçado em seu poder de senhor da casa, ainda assim reage com altivez, conforme nos esclarece Silviano Santiago<sup>87</sup>:

A retórica do narrador-advogado visa provar **que a posse amorosa da mulher faculta ao marido o direito de propriedade sobre ela**, tal como estipulam as leis civis e religiosas. Retomemos Proust em *A prisioneira*: “*La possession de ce qu’on aime est une joie plus grande encore que l’amour*” (A posse do que se ama traz uma alegria maior do que o amor). O capricho da escrita autobiográfica do narrador, Dom Casmurro, se engrena na engrenagem desengrenada da sedução exercida por um terceiro, o amante presuntivo. Este corrói as amarras que asseguram ao marido a confusão entre a propriedade da mulher e a posse pelo amor. (SANTIAGO, p. 95, grifo nosso)

Regulamentada em estatutos legais, que igualavam a mulher a uma condição jurídica de incapacidade ou impotência civil, assemelhada à posse de um bem, tratada como um perigo e sempre posta em vigilância, iremos demonstrar que Capitu, ainda que marginalizada e sentenciada à penumbra do silêncio, consegue ser um sujeito perceptivo da sua condição social, dos seus desafios e de seu projeto particular de existência, tendo desenvolvido, no ato da escrita de seu marido, embora estando sujeita à narrativa patriarcal que a circunscreve como objeto, uma discursividade própria.

No livro das memórias de seu marido que, ao narrar a história de uma adolescente “diabólica” e de seu posterior casamento como um fator de ascensão social, está

---

<sup>87</sup>SANTIAGO. *Uma linhagem esquisita*. In: SCHPREJER. (org). 2008. *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 83-98.

simultaneamente nos papéis de promotor e juiz de sua mulher, uma outra história poderá ser percebida, a história de um feminino que reflete sobre si e não se sujeita mais à não-individualização e à subalternidade, sobretudo, nas linhas nascentes de um mundo burguês que acenava com a capacidade da livre iniciativa para todos. Capitu, antes de casar, aos olhos do mesmo narrador que em suas memórias a difamará, representa uma adolescente decidida, consciente de sua posição social, sempre a refletir e a agir sobre o mundo em que vivia, usufruindo, por parte do adolescente rico e futuro marido, de sentimentos contraditórios que oscilam entre a admiração e o despeito.

Identificaremos como Bentinho, ainda no tempo do enamoramento, percebe a companheira como um ser de raciocínio, objetividade e ação, diante dele mesmo que se reconhece como um ser impotente à espera de um mundo de poder herdado por sua condição de filho único em uma família burguesa. Após o casamento, estes contrastes irão recrudescer. A anterior adolescente, protagonista de si e do seu destino, transformada religiosa e juridicamente, pelo laço matrimonial, em uma senhora casada, terá que ser submetida à ordem patriarcal burguesa na qual o protagonismo pertence sempre ao senhor da casa, ao abrigo do que um certo estatuto do *pater familias* garantia à posição masculina. Capitu, vindo de uma menina e moça ativas, sujeito de si, portadora de toda a admiração (e velada inveja) do ainda namorado Bentinho, quando tornada esposa, terá a palavra cassada em um sutil processo de silenciamento, não somente de uma mulher, mas de um feminino que se lança à percepção de si no mundo. Iremos analisar como este sutil e violento processo de submissão feminina, que envolvia “a confusão entre a propriedade da mulher e a posse pelo amor”, para Capitu, não foi sem resistência, inteligência e sensibilidade no sentido de não desistir da mulher que ela podia ser, poderia ter sido e, afinal, conseguiu ser, mesmo que apenas no silêncio das linhas de um livro de um homem

que tinha o singular poder da palavra para, a seu arbítrio, escrever mais uma história de um mundo patriarcal.

Machado de Assis, em 1899, na fase realista de seus romances, volta a tratar de temas que sempre interessaram ao seu ofício como autor de uma literatura na qual a ironia, aliada à verosimilhança dos fatos narrados, a interlocução com o leitor, especialmente, em *Dom Casmurro*, uma certa interlocução temática dirigida à leitora, questões recorrentes como casamento, os ciúmes, a loucura, a religião, o adultério, as aparências sociais e a corrupção em suas múltiplas performances domésticas e públicas, são a matéria de uma literatura que frequentemente se esquia a um imediato plano de interpretação com suas conclusões prévias e apressadas.

Um olhar mais informado, menos concorde às aparentes estruturas de poder da persuasão narrativa, desestabilizador de uma única leitura e convergência, poderá revelar um novo livro, aguardando uma nova recepção. Acreditamos ser este o ponto de fuga que Machado de Assis urdiu em *Dom Casmurro*. Neste romance orbitam, na presença feminina e no presumido adultério de Capitu, todos os temas afetos ao universo machadiano. Em um tom dialógico, atravessado pela coloquialidade e pela erudição, sempre dirigindo-se ao leitor e, estrategicamente, à leitora, em alguns casos pedindo a ela que salte capítulos, que feche o livro, responsabilizando-a pela insegurança e aflição do ainda jovem Bentinho, o narrador, depois de nos sugerir a ameaça do campo simbólico intrínseca à descrição física e psicológica de Capitu, tentará nos levar à conclusão de que, sim, era impossível que uma mulher como ela não fosse uma mulher talhada para trair. Vitimizado, caberá a este narrador contar-nos a história do seu estoico erguimento.

Identificados por mais de cinquenta anos com o narrador, assim caminharam os leitores.

Silviano Santiago<sup>88</sup> orienta-nos bem neste traslado de leituras e julgamentos.

**O narrador do romance *Dom Casmurro* – aliás, ele próprio personagem – combina os fatos da vida de Capitu para levar o leitor a crer que Capitu lhe foi infiel.** “Foi, sim”, concorda um leitor. “Será? Seria?”, pergunta, respondendo, outro leitor. Não é o caso de fazer aqui o levantamento das inúmeras, competentes e circunstanciadas respostas dos leitores. No entanto, cumpre assinalar que toda uma geração se identificou ou não se identificou **com o julgamento do narrador – advogado de formação – sobre Capitu.** Ao se identificar, o leitor-jurado reitera a culpabilidade de Capitu por ela ser adúltera. Ao não se identificar, libera Capitu do estigma e afiança a inocência dela frente ao marido ciumento. O compêndio criterioso e inteligente dessas interpretações *judiciárias* foi feito por Eugênio Gomes em livro, cujo título – *O enigma de Capitu* (1967) – é significativo do fato de que há inequívoca *unidade* na bipolaridade dos prós e contras, que passa a ser dada como algo de *secreto* ou *enigmático* na personalidade feminina.

Não nos iludamos, portanto. **A opção pelo agrupamento das respostas dos leitores-jurados através do conceito de *enigma* traduz em última instância a preferência sentimental pela insegurança masculina do narrador** frente à *dissimulação*, que desde Adão tece o real feminino, e não pela dúvida ou descrença do leitor quanto à credibilidade da fala narrativa. Para usar a terminologia de Wayne Booth em *The rhetoric of fiction* (1961), seria ele *reliable* ou *non-reliable* (confiável ou não confiável)? **Ao acumular dados físicos e psicológicos que atestam o fingimento e a hipocrisia femininos, o narrador e seus simpatizantes estão a optar sobre o acertado duma *generalidade* masculina sobre a mulher, naturalizando-a – a infidelidade aos laços do matrimônio.** (SANTIAGO, p. 91, grifos nossos)

Capitu, em sua estratégica e vital prática de si, mediante efetivas performances de um sujeito perceptivo, irá revelar e superar o determinismo congênito e social de um feminino estabelecido historicamente na narrativa de um menino-homem. Desde menina, por ter desejado saber e praticar as histórias do mundo, projetando-se, em suas percepções, para além dos limites de uma natureza feminina delimitada pela casa, pelo matrimônio e pela maternidade, Capitu, em sua constante vontade de saber, adentrará um campo discursivo que era tacitamente ameaçador para a “família feliz” de um homem. A expressão de uma potência física aliada, como veremos adiante, à expressão de uma

---

<sup>88</sup>SANTIAGO, S. *Uma linhagem esquisita*. In: SCHPREJER, Alberto. (org). 2008. *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 83-98.

potência discursiva, identificadas, respectivamente, na força de um corpo e na força das ideias de uma mulher, resultarão em um mundo insuportável para o narrador.

Bento Santiago é um senhor de posses, advogado carioca de cinquenta e sete anos, representante dos últimos laivos de uma sociedade agrária, católica e escravocrata em um Brasil ainda monarquista e resistente à abolição da escravidão (último país do ocidente a declará-la, somente em 1888). Um tempo histórico, portanto, de final de século, com movimentações econômicas e políticas que iriam trazer alguma aflição à rígida estrutura patriarcal da sociedade brasileira. É este o tempo da escrita do narrador casmurro, um homem rico, vindo de um menino-herdeiro-senhor de um sistema social com o poder e práticas do monopólio da palavra: um homem que, como um ajuste de contas, decide escrever a história do seu triste casamento para assim revivê-la e vencê-la, estabelecendo, no plano da narrativa, uma escrita autobiográfica que, no fundo, pudesse contar a estóica sublimação de um adultério do qual ele foi a suposta vítima.

### **5.1. Em um livro processual: um narrador sub-reptício.**

Antes de analisarmos o que consideramos ser a verdadeira motivação pela qual o narrador de *Dom Casmurro* decide escrever, o próprio narrador toma o cuidado de adiantar aos leitores a razão especial do título e do motivo do livro. Neste preâmbulo declaratório das motivações do ato de escrever, poderemos afirmar, com base em nossos estudos, que a relação verosimilhança/verdade, como um ato inaugural da escrita que irá se desenvolver, foi sutilmente estabelecida. Iremos demonstrar adiante que não correspondem à verdade as alegações previamente oferecidas pelo narrador. Identificaremos que o título do livro é mesmo o significado negado aos dicionários e as razões de narrar, a despeito do tom megalômano e memorialístico, “que ao escrever sobre

suas reminiscências acertaria a mão para uma obra de grande valor”, revelar-se-ão como mais uma premissa dissimulada diante do teor do livro. Por enquanto, vamos aos motivos alegados pelo narrador do livro, um homem que se destina a contar a sua história, doutor Bento Santiago, o autor e advogado de suas memórias.

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei num trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou-me recitando versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, **fechei os olhos três ou quatro vezes**; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso.

- Continue, disse eu acordando.

- Já acabei, murmurou ele.

- São muito bonitos.

Vi-lhe fazer um gesto para tirá-los outra vez do bolso, mas não passou do gesto; estava amuado. No dia seguinte entrou a dizer de mim nome feios, e acabou alcunhando-me *Dom Casmurro*. [...]. Conteí a anedota aos amigos da cidade, e eles, por graça, chamam-me assim, alguns em bilhetes: [...]. **“Meu caro Dom Casmurro, não cuide que o dispenso do teatro amanhã; venha e dormirá aqui na cidade; dou-lhe camarote, dou-lhe chá, dou-lhe cama; só não lhe dou moça”**.

**Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo.** *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto. (ASSIS, p. 15, grifos nossos)

No dicionário de Antônio Houaiss, “casmurro” caracteriza o “sujeito teimoso, obstinado, cabeçudo”, obstinação esta equiparada a um nível pejorativo (cabeçudo), revelador daquele que é irredutível, voluntarioso ao extremo, um traço negativo de personalidade no qual a característica “casmurrice” de caráter levaria a percebermos alguém preso a ideias fixas, imerso em pré-julgamentos, acepção esta diferente, portanto, do significado secundário que o narrador deseja que unicamente compreendamos, “casmurro” como um típico homem “recluso, calado, metido consigo”. Acreditamos que

o advogado Bento Santiago, quando decide escrever o livro das suas memórias para comprovar que da vida é um vencedor, pretende, neste momento inaugural do livro, desviar previamente a atenção dos leitores e leitoras que, por várias vezes, serão chamados a considerações sobre o texto que está a escrever. Na verdade, o desvio inicial é a aceção do termo “casmurro”. Veremos que a caracterização de um sujeito casmurro não se circunscreve apenas ao homem recluso, como o narrador gostaria que o compreendêssemos. Algo lhe falta, algo o fere, que o move a procurar, a construir e a reconstruir em uma dinâmica ativa, distante, portanto, do homem inerte, “recluso, calado, metido em si”. Apesar de viver aparentemente só, fruto de um processo de vida com íntimos valores sociais e culturais, é um homem que mantém relações, conforme podemos depreender do fragmento a seguir.

**Vivo só com um criado.** A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que morei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de **César, Augusto, Nero e Massinissa**, com os nomes por baixo... **Não alcanço a razão de tais personagens.** Quando fomos para a casa de Matacavalos, já ela estava assim decorada, vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. O mais também é análogo e parecido. [...]

**O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência.** Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá um homem consolar-se mais ou menos das coisas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. [...]. **Os amigos que me restam são de data recente, todos os antigos foram estudar a geologia dos campos-santos. Quanto às amigas, algumas datam de quinze anos, outras de menos, e quase todas creem na mocidade.** Duas ou três fariam crer nela aos outros, mas a língua que falam obriga muita vez a consultar os dicionários, e tal frequência é cansativa. (ASSIS, p. 16, grifos nossos)

Ao apresentar-se como o autor de suas tristes memórias, visando “atar as duas pontas da vida”, interessa então ao narrador conquistar alguma indulgência de quem irá ler o seu livro de reminiscências do menino puro, do adolescente seminarista e do homem casado. Trata-se, pois, retoricamente, da estratégia comum da “captatio benevolentiae”, que desde o início reflete a existência de um argumento com intuito persuasivo.

Uma leitura mais demorada ao pormenor, livre da indulgência e da autocomiseração que vem sendo de maneira declaratória articulada nos dois pequenos capítulos iniciais, poderá nos revelar que há algo sutil neste narrador. Servimo-nos aqui do adjetivo que mais será dirigido a Capitu para testarmos a sua aplicabilidade ao homem que escreve: dissimulado. É o que logo no começo da narrativa parece nos informar sobre quem é este narrador. Estava a cochilar durante a leitura de versos do poeta do trem. Interrompida a leitura em razão dessa falha, sem sequer conhecer o teor dos versos, ironicamente sugere que talvez “não fossem inteiramente maus”. Ao ser flagrado dormindo, desperto, pede que o poeta continue a recitar, afirmando que os versos “são muito bonitos”. Quando adverte o leitor, “não consulte dicionários”, o sentido desejado por ele da palavra “casmurro” não se sustenta diante dos bilhetes dos amigos convidando para visitas de quinze dias, idas ao teatro, com oferecimento de “camarotes, chá e cama, menos moça”. Essa companhia faltante, “as amigas, algumas datam de quinze anos, outras de menos”, ficamos a saber, primeiro discretamente no início do livro, ao final ostensivamente, eram prostitutas regulares que frequentavam a sua casa no Engenho Novo, com catálogos e pagamentos sempre bem ruidosos e generosos.

Outra dissimulação muito suavemente urdida será no que tange ao motivo para escrever o livro e que durante todo o processo de escrita de suas memórias irá nos demonstrar o sentido dicionarizado de um sujeito casmurro. Oculto por Bento Santiago, revelar-se-á, entretanto, com a sua prática obstinada de escrever, de maneira esquemática,



repetida e antecipadora, para declarar que sobreviveu resignada e heroicamente à traição de sua esposa, uma mulher que, à luz da afirmação do narrador, tinha “desde menina uma natureza dissimulada” como marca essencial e fatal de sua personalidade, algo bem semelhante ao determinismo congênito do estigma da mulher inconfiável que figurava comumente nos manuais para homens casados. Vejamos então a dissimulação da monotonia masculina e o tom grandiloquente na decisão de escrever o livro neste narrador machadiano de fina ironia e muitos *understatements*.

[...]. Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal.

**Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias.** Depois, pensei em fazer uma *História dos Subúrbios* menos seca que as memórias do Padre Luís Gonçalves do Santos relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas como preliminares, tudo árido e longo. **Foi então que os bustos pintados na parede entraram-me a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns.** Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto*: *Aí vindes outra vez, inquietas sombras...* (ASSIS, p. 17, grifos nossos)

É possível então identificarmos, na decisão de escrever um livro, a presença de um homem entediado, viúvo e rico, tendo como mais recente e significativo projeto o falhanço do sentimento de reproduzir na casa da velhice a casa da adolescência, para que assim pudesse atar as duas pontas da vida. Mas tudo enfim lhe resulta monótono. Amigos, amigas, poesia, propriedades, tempo gasto em hortar, jardinar e ler, nada lhe preenche o sentido da vida porque falta ele mesmo, “e esta lacuna é tudo”. A monotonia o exaure. Para variar, decide escrever um livro. Abre-se em seu pensamento um menu de saberes para o poder de exercer a sua escrita, “jurisprudência, filosofia, política”, um título de livro, uma outra *História dos Subúrbios*, vem-lhe à mente. “Tudo árido e longo”, faltam forças, documentos e esforços necessários. Um homem entediado precisa reacender seu

íntimo fogo, preencher a lacuna que o gasta, coser a falta de si na escrita de um livro das memórias de sua vida: uma tarefa evocada como grandiloquente e na qual talvez a narração possibilitasse a ilusão de que “as sombras viessem perpassar ligeiras”. Sempre insatisfeito, “ainda que coma bem e não durma mal”, sabe bem este homem sobre a finalidade que deseja encontrar através da escrita. Há sombras como as de Fausto que o perseguem. Inquietas, sempre retornam. Este é o *leitmotiv* da escrita do seu livro. Menos as memórias da sua vida, um pouco além de atar as pontas de sua existência, o bom marido e bom advogado (e este é um dado importante, como temos vindo a relatar) decide escrever um livro sobre a sua vida para comprovar que sublimou estas sombras.

Para iniciar a escrita do seu livro, ele precisa da companhia e do conselho de homens poderosos, que inscreveram a singularidade de seus nomes em narrativas históricas que podem ser motivadoras ao livro que está sendo iniciado. Memórias de imperadores serão então convocadas pelo narrador como um recurso para poder elevar a escrita de suas reminiscências a uma instância clássica/classista, situando o preâmbulo das razões de seu livro em um campo autorizador que funcionará, para este narrador-marido-advogado, no estabelecimento deste liame a homens históricos, como um litisconsórcio, uma ação processual caracterizada pela pluralidade de sujeitos que se movem pela comunhão ou conexão de demandas. Este sutil nexos a autoridades, além de poder firmar o narrador como um autor da sua própria história, em nossa análise, revelará o teor da escolha por esses homens poderosos. É o que analisaremos a seguir.

## **5.2. Um homem e a evocação de certos homens.**

A marca da inaugural dissimulação, perceptível no significado do nome *casmurro* e nas motivações do livro, avançará para outros planos da escrita deste narrador-autor que

reescreve a sua história. Iremos identificar que o intenso recurso a citações e intertextualidades, trazidas ao livro quase sempre em uma aura de erudição de um homem de espírito que está a escrever, é frequentemente incompleto e ambíguo. Descontextualizadas, servirão ao propósito do marido-advogado de sua causa e como um libelo contra as suas “inquieta sombras”. Caberá investigar estes desvios, perscrutar o recorte das citações e intertextualidades, buscando verificar a estratégia narrativa que estes recursos representam no fragmento que o narrador está a escrever.

Logo na segunda página do livro, no desenvolvimento das falsas pistas de um homem casmurro, enquanto a casa atual está a ser descrita, na descrição do centro das paredes surgem os nomes dos medalhões, César, Augusto, Nero e Massinissa, repintados e reescritos como relevantes símbolos da antiga casa paterna. O narrador declara em um inocente chofre, “não alcanço a razão de tais personagens”. Três breves parágrafos a seguir, em uma caricatura emocional, alegre e com a pena a tremer na mão, diante da impossibilidade dos bustos pintados na parede, que não alcançavam restituir os “tempos idos”, agradece-lhes pela ideia de escrever e recontá-los, na certeza de que assim assentará a mão “para alguma obra de maior tomo”. Temos assim um homem de bem a escrever. Uma aura de erudição, aparente pureza e verdade a advogar o que será escrito neste livro. Chama-nos a atenção o anterior desconhecimento do narrador diante dos bustos heroicos dos homens evocados, (“não alcanço a razão de tais personagens”). Nesta inocência do homem culto e de bem paira flagrante uma incoerência:

Fiquei tão alegre com esta ideia, que ainda agora me treme a pena na mão. **Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho**, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vais entender, lendo. (ASSIS, p. 17, grifo nosso)

Antecipadamente, como identificamos, declara desconhecer “a razão de tais personagens” apesar de, mesmo assim, mandar repintá-los em sua nova morada. A seguir, nos devaneios sobre os saberes a partir dos quais poderá encetar o livro, dispensa filosofia, jurisprudência e política, terminando o parágrafo com uma referência ao *Fausto*, de Goethe. Algo não se coaduna neste discurso, acreditamos ser mais um artil narrativo, uma nova simulação para, em uma aura de grandiloquência histórica, afastar os leitores do seu verdadeiro objetivo de escrita e convencer-nos de que está ali a escrever tão-somente um ingênuo e solitário homem sobre as memórias de sua vida.

Na verdade, parece ser impossível, ou pelo menos inverosímil, que um homem tão culto, capaz de atravessar relevantes matérias do saber humano, dispensando-as, inclusive, do seu projeto de escrita, seja ignorante relativamente aos bustos históricos pintados, por sua ordem e desejo, nas quatro paredes de sua sala. Incoerência maior neste sentido, oponível a esta ignorância do narrador, podemos localizar na seguinte referência, “Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho”. Particularmente, dirige-se a César. O narrador, que há três parágrafos anteriores referira a sua ignorância à razão daqueles bustos históricos, aqui, lança-nos a uma adjetivada proximidade com um deles, “tu, grande César” e, ao final, agradece a todos. Sequer o livro de memórias foi iniciado, ainda estamos nos motivos da escrita e mais um artil surge a contaminar os objetivos declarados que movem o narrador a escrever. Qual seria o motivo dessa proximidade particular com César? O que os outros bustos de homens históricos poderiam nos informar neste início da escrita do narrador?

Diante de um narrador inconfiável, como Silviano Santiago constatou, parece claro que a ignorância destes símbolos históricos é na realidade falsa e que não podem ser apenas ornamentos narrativos vindos da descrição física da sala paterna para a descrição

mormente evocativa dos motivos que levaram um homem a narrar a sua própria história. Talvez ocultem algo, neste sentido, sim, casmurro do próprio ato de narrar deste homem. Para esta percepção torna-se necessário investigarmos as evocações a estes célebres bustos históricos, quais os possíveis enunciados que elas poderão trazer ao texto que será narrado, qual a relação delas com as “inquietas sombras” do *Fausto*. No fundo, trata-se de compreender como será elaborada esta prévia manipulação com outras citações e intertextualidades sempre a serviço dos ocultos objetivos do livro, que a escrita das memórias deste homem solitário, em um constante jogo textual de verosimilhança e verdade, deseja manter em silêncio.

Vejamos então melhor a quem este homem aconselhado agradece. Dos bustos históricos nas paredes de sua sala, três são romanos. César, Augusto e Nero. Surgem assim primeiramente nesta ordem. Massinissa aparece ao final. Os três iniciais são imperadores, homens de poder e glória que possuem, em suas biografias, vários relatos de assassinios envolvidos sempre em traições familiares e públicas. Historicamente, são imperadores aos quais narrativas de poder e violência são referidas. Nero, imperador de Roma entre 54-58 d.C, comandou muitos assassinatos, entre os quais o de sua mãe e de suas duas mulheres. O único não-romano, Massinissa, rei da Numídia, aliado de Roma, é quem abre o caminho em África à expansão do império romano. Como sua esposa Sofonisba tivesse tomado parte de uma cerimônia triunfal em honra da vitória e da passagem do romano Cipião, Massinissa, sentindo-se desrespeitado, mandou-lhe como presente uma taça de veneno. Sobre Augusto há relatos históricos que apontam o seu envenenamento por sua esposa, Livia Drusa. Particularmente sobre César, com quem o narrador manifesta uma especial proximidade pelo simbólico aconselhamento a escrever, no instante desta evocação para iniciar efetivamente o livro, a ordem de citação dos bustos históricos manifesta-se alterada em relação ao primeiro relato:

Primeiro relato do narrador:

Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de **César, Augusto, Nero e Massinissa**, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. (ASSIS, p. 16)

Segundo relato do narrador:

Sim, **Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César**, que me incitas a fazer os meus comentários, **agradeço-vos o conselho**, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. (ASSIS, p. 17, grifos nossos)

Neste segundo fragmento, acreditamos haver um novo ardil para que a interlocução com os bustos dos homens históricos viesse alterada. O rei Massinissa surge entre os nomes romanos e fica próximo de César. Machado de Assis sempre destinava às referências históricas que aparecem em vários de seus livros um cuidado especial. Nada surge de forma inocente. No primeiro relato do narrador, “César, Augusto, Nero e Massinissa”, com exceção do último (não romano, mas aliado de Roma), a ordem é cronológica. A manipulação sutil, que ocorre no segundo relato, afirmando uma relação de conhecimento histórico (antes negado) e um agradecimento adjetivado a César pelo incitamento a escrever o livro, direciona a nossa análise para indícios que mais uma vez se estabelecem e fazem-nos refletir sobre a confiabilidade neste narrador ainda no início de sua escrita autobiográfica.

Não somente a súbita proximidade e o agradecimento ao “grande César<sup>89</sup>” revelam-se incoerentes à luz de um *logos* narrativo que vinha sendo apresentado, como também, neste segundo relato, veladamente, a referência a um “conselho” também é objeto manifesto de gratidão. Além do incitamento a escrever, qual seria esse conselho, que neste momento final do segundo relato é dirigido ao coletivo dos célebres homens?

---

<sup>89</sup> Jurista, orador, sacerdote, escritor, general e político, conhecido também pelo autodecreto do seu divórcio de Pompeia Sula. Neste ato civil e público, mesmo diante da falsa suspeita do adultério feminino, César declarou ao senado: “A mulher de César deve estar acima de qualquer suspeita”. Uma declaração que gerou o peso histórico da sentença traduzida no aforismo patriarcal: “A mulher de César não basta ser honesta, deve também parecer honesta”.

Para prosseguirmos com o nosso raciocínio é necessário lembrarmos a ressalva observada, mais à frente, pelo próprio narrador: “a verosimilhança é muita vez toda a verdade”. Reitera-se o que, em nossa análise, é o motor constante da máquina narrativa casmurra: escrever para aparentar ser outro, reconfigurar-se socialmente como outro. Deixando-se contagiar por um passado histórico de homens célebres e suas biografias, Bento Santiago, movido pelo ato de escrever, deseja assemelhar-se a eles. Neste sentido, teremos então um advogado que escreverá as suas memórias de modo idiossincrático. Em seu desejo casmurro de outrar-se, assemelhar-se a César, temos um flagrante que a ironia machadiana possibilita a percepção. Este César Casmurro, em nossa análise, talvez não se revele apenas como o jurista, o escritor, o orador, quase sacerdote e o senhor da história. Em uma escrita sub-reptícia, com objetivos e motivações cujos meandros estudaremos, a narrativa casmurra-cesária ora iniciada tencionará, sobretudo, difamar, acusar e sentenciar ao silêncio uma mulher, igualar-se, enfim, a César.

É importante destacar que na segunda referência aos homens históricos, a ordem que anteriormente era cronológica, “César, Augusto, Nero e Massinissa”, surge alterada, “Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César”. Em nossa abordagem, identificamos aqui um outro campo simbólico que o narrador, sempre de maneira sutil, evoca. Da primeira para a segunda referência, é possível verificarmos uma oculta passagem: de homens assassinos para o assassinado, “Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César”. Neste sentido, além de outras analogias que já referimos, o narrador, em seu desejo casmurro de reverenciar e assemelhar-se a César, implica uma evocação histórica que nos remete à memória da conspiração do assassinato de um homem, e que entre os assassinos envolvidos estava o seu filho adotivo, Marcus Julius Brutus. Para o narrador, que, adiante veremos, pensa em assassinar o seu filho, julgando ser fruto de um adultério, e a partir desta ideia persecutória, também pensa em se matar e matar a própria esposa, Capitu, as

analogias históricas podem ser particularmente significativas. De um homem célebre, filho amantíssimo de sua mãe, quase padre, advogado respeitado, senhor de si e bom pai, declarar-se-á como um homem traído dentro de sua própria casa. Mais uma vez, nos limites entre verosimilhança e verdade, o narrador se quer representar como vítima da história que irá escrever.

Assim como as referências a personagens históricas não surgem de maneira inocente, a nomeação machadiana das personagens seguirá a mesma premissa. Já vimos a preocupação do narrador em tentar explicar a sua própria alcunha. Sobre Capitu paira também um mistério de nomeação. “Capitolina de Pádua”, nome original, ainda de solteira, parece guardar algo de romano, nuance de “capitólio”, ou oblíqua referência a um lugar de parlamento, sítio de poder, intrigas e conspirações. Novamente, é possível estabelecer uma analogia com o lugar de poder dos discursos masculinos, em especial pelo sentido clássico de “capitólio” que, no caso do orador e político romano, aponta também para o sítio fatal da perda do poder da palavra de um homem, que é vítima de uma traição familiar, um silenciamento, o assassinato de César.

Além das intencionais referências a personagens históricas, o narrador de *Dom Casmurro*, reiteradamente, fará uso de textos conhecidos da literatura ocidental para reavaliar e potencializar os dramas pessoais e familiares com os quais irá nutrir a escrita do seu livro de memórias. Para dar conta de sua experiência de vida, na execução de um deliberado projeto autobiográfico que irá afirmá-lo como um sujeito de si e de sua escrita, outros escritores serão convocados à guisa de fiéis depositários não somente do seu ato de escrever, mas também como intertextualidades pinçadas e articuladoras de uma certa moral patriarcal que será reordenada para, nos objetivos ocultos de seu livro, culpabilizar uma performance feminina.



**Não será acaso**, por conseguinte, encontrarmos consignadas passagens de Goethe, Shakespeare, Prévost, Homero, Walter Scott, Ariosto, Dante, Luciano, Montaigne, Camões, Victor Hugo, Platão, Plutarco, além da Bíblia, constituindo-se uma sugestiva galeria de leituras, a mostrar que a circulação literária não podia passar despercebida por Machado de Assis, o qual intentava lograr a reorientação de sentidos, **efetuando a mescla em que o nacional se corporificava sem localismos excessivos** e com parte de sua legibilidade ligada à presença da literatura estrangeira a que o Brasil estava indissoluvelmente preso.

Desse modo, podemos entender melhor **a presença de um Otelo de Shakespeare, representante maior do ciúme explosivo** que leva à destruição do ser amado. [...]. (PASSOS, p. 20, grifos nossos)

Em um determinado momento do romance, analisaremos mais oportuna e detalhadamente, quando o marido, já o senhor doutor Bento Santiago, possuído por ciúmes persecutórios, ao sentir-se ofendido em sua honra, pensar em matar a esposa, Capitu será equiparada a Desdêmona. Nesta analogia, o marido crê que o fim por sufocamento da personagem shakespeariana, aplicada ao caso de Capitu, para ele, flagrantemente culpada, pode configurar-se como uma sanção atenuante. Em seu delírio, Bento Santiago pensa em uma morte mais violenta para a esposa. Especula que, consumado o assassinato, imaginando Capitu morta em suas mãos, restará a ele o suicídio. Como um promotor e juiz do caso de sua esposa, desistirá do suicídio e afirma que é mesmo Capitu que deve morrer e o seu filho, Ezequiel, ser envenenado, ações planejadas que resultarão na sempre impotência casmurra.

Este pensamento casmurro, que apela a uma morte não suficientemente justa para a mulher por não ser uma morte suficientemente violenta do ponto de vista de uma punição social e patriarcal, assemelha-se, como já vimos, ao pensamento do promotor de justiça no caso do julgamento do romance *Madame Bovary*. Para o representante do Ministério Público, a morte por envenenamento de Emma resultou em uma morte atenuada que não teria conseguido repor a ordem familiar, moral e religiosa burguesas. Veremos, mais à frente, em muitos momentos de tensão, as reflexões do advogado Bento

Santiago coadunarem-se com o pensamento do promotor Ernest Pinard na defesa de uma sanção exemplar para uma performance feminina que ameace os valores patriarcais de uma sociedade burguesa.

### 5.3. Um simulacro indiciário.

A trama machadiana, elaborada no eixo verossimilhança/verdade, como Hélder Macedo apontou anteriormente, irá também funcionar para que deste eixo de ambiguidade seja possível se estabelecer, por contraste, uma efetiva oposição. Na verdade, o esforço em estabelecer a associação Desdêmona/Capitu obedecerá a uma lógica narrativa que visa a semear indícios que possam fixar a culpa de Capitu. Inaugurada a relação Desdêmona/Capitu, o narrador deseja inicialmente que centremos a leitura em uma ambiguidade, porque se ligarmos a esposa do narrador à personagem shakespeariana, a acusação do adultério não mais se sustenta, não houve traição, Capitu é inocente. Todavia, o narrador, ao contrastar a associação, opondo a aparência (Desdêmona) à verdade (Capitu) e estabelecendo uma potência na culpabilidade, “Desdêmona era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; – que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu?”, afasta a chance do *in dubio pro reo* a favor de Capitu. Influenciado pela ilação opositiva realizada pelo narrador, ao júri-leitor das memórias de *Dom Casmurro* restará a hipótese do adultério: a esposa do narrador dissimulava desde a infância, e houve, portanto, traição. Capitu é culpada.

Ainda no campo da verossimilhança/verdade em relação à obra shakespeariana, especificamente no que toca a *Otelo*, Machado de Assis, ciente da construção de um narrador ambíguo/dissimulado, e atento a uma circulação literária antropofagizada em terras brasileiras, nomeia o seu narrador com este estigma dúbio: Bento Sant/Iago.

Cremos poder ler aqui a nomeação de um marido-narrador que já em seu nome apresenta a síntese da ambiguidade, alguém “bento e santo” e, no entanto, estigmatizado pelo enxerto do mal, carregando também a dissimulação e a traição em seu próprio nome, um (Sant)Iago, personagem também referido em *Otelo*.

Sobre Capitolina de Pádua, nossa análise anterior apontou para as nuances de “capitólio”, sobretudo, após a especial deferência do narrador a César. Restava-nos a referência ao sobrenome/sítio, “de Pádua”. Acreditamos que Machado de Assis, para nomear a personagem com um sobrenome de uma cidade italiana, seguirá ainda no trilho de Shakespeare. Todavia, a construção de uma personagem feminina à frente do seu tempo e questionadora de atitudes patriarcais, não encontraremos em *Otelo*, mas, sim em *The Taming of the Shrew*, *A Fera Amansada*, na personagem Catarina, oriunda da cidade de Pádua, e que por sua capacidade de irrisignação ao modelo feminino da época, ainda que aparentemente venha a ser submetida a ele, assemelha a Capitu por sua energia e engenho criativos. Catarina/Capitolina, ambas “de Pádua”, ambas à frente do seu tempo e supostamente domesticadas.

Neste constante jogo narrativo de verosimilhança/verdade, entrelaçado com pontos de fuga, o narrador continua a ocultar o seu propósito de escrita. Assim, no seu livro de memórias, o desejo manifesto de purgar alguma tristeza e reconstituir uma moral indulgente com os leitores/espectadores do seu livro/capitólio induzirá ao estabelecimento de uma conclusão que perdurou por sessenta anos na recepção crítica brasileira. Identificaremos, em muitas passagens do livro, interlocuções dirigidas ao leitor, sobretudo, às leitoras, como se o narrador estivesse em uma tribuna, em um júri criminal a semear dúvidas, instilar suspeitas, a calar passagens importantes; todo um esforço de uma performance narrativa para que, ao final do livro, uma retórica jurídica com seu intuito persuasivo conseguisse o seu objetivo: a *captatio benevolentiae* de quem

está a ler a autobiografia de Bento Santiago. Como em uma sentença, a leitora ou o leitor concluirá que *Dom Casmurro* é a história de um homem que foi traído por sua esposa, uma mulher que teve um filho com o seu melhor amigo. E a tudo isto, este homem reagiu com altivez, um verdadeiro homem de bem.

Este narrador, como podemos perceber, ainda nem começou efetivamente a escrever o livro, encontrando-se apenas na segunda página, e continua a tentar convencer-nos de sua alcinha e dos motivos do livro. Ardiloso de sua história e de suas sombras, está a advogar secreta e preliminarmente, aliando o seu nome aos nomes de César e Massinissa, no libelo contra a suposta traição e condenação de Capitu, justificando o futuro exílio e o silenciamento de uma performance feminina que sempre terrivelmente o constrangia, e ainda constrange, como veremos.

Não se trata apenas da mulher de César que, “além de ser honesta, deve parecer honesta”, em um mundo patriarcal de desfaçatez, violências e traições permitidas; o mundo casmurro do marido é um mundo que precisa ser justificado no tribunal de sua escrita contra uma mulher que será sentenciada ao silêncio, tendo a vida e a palavra cassadas. Deste ponto de vista, este não é um livro sobre um homem casmurro, é um livro sobre uma mulher, que em sua história, narrada e condenada por um homem, foi uma mulher que enfrentou o mundo ao qual estava aprisionada. Lutar em nome de um amor, em condições de igualdade, foi afinal o seu maior crime.

No romance *Dom Casmurro*, teremos então um homem escrevendo as suas memórias, um autor de si mesmo, autor de suas vivências familiares: de um inocente menino ao homem honrado e justo dentro do seu livro-eu. Nessa escrita de si, em sua função-autor, ele escreve sobre a sua mulher. Toma-lhe a voz, sentencia saberes, efetua julgamentos. Distinto do “casmurro calado”, falsa tradução estabelecida logo no início do livro para que assim o percebêssemos, ele representa, neste tempo histórico do final do

século XIX, a voz que possui o poder de contar a história, uma voz masculina em suas várias autorias e autoridades, revelando, nas linhas de um sistema jurídico e institucional, como Michel Foucault (2001) aduz, “os vários egos, as várias posições-sujeito” que um homem pode ocupar em um discurso: Bentinho/Bento Santiago/Dom Casmurro. A garantida transformação de um menino em um marido e senhor, criado para o poder e mando na família burguesa. Crescido homem e empossado dono das histórias das pessoas de sua casa, ele é a voz do vencedor, a voz do homem que narra:

**A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos:** ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, **ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.** (FOUCAULT, p.279, grifos nossos).

Bentinho/Bento Santiago/Dom Casmurro é então um menino-homem inseguro e violento; no entanto, com a herança e o poder da escrita em suas mãos. Advogado, ex-seminarista, burguês, proprietário de terras e de pessoas, dono de casas, marido possessivo que se julga traído, escreverá as suas memórias como quem escreve os autos de um processo criminal em uma deliberada função-autor, para comprovar o que ele imagina ser o desastre da sua vida: ter sido vítima da perfídia congênita de sua mulher. Para escrever como quem relata um processo, como quem deseja a íntima absolvição de um marido e a condenação objetiva de uma mulher, será preciso partir-se de uma denúncia. Assim, logo na terceira página, designada como o terceiro capítulo do livro, encontraremos a escrita do marido-narrador a desempenhar esta função.

#### **5.4. “A denúncia” ou a gênese do oculto.**

Ia entrando na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e **escondi-me atrás da porta**. A casa era a da Rua de Matacavalos, o mês novembro, o ano é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857.

- D. Glória, a senhora persiste na ideia de meter **o nosso Bentinho** no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade.

- Que dificuldade?

- **Uma grande dificuldade.**

Minha mãe quis saber o que era. José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, **a gente do Pádua**.

- A gente do Pádua? (ASSIS, p.17, grifos nossos)

A figura de um agregado familiar não é algo estranho à agrária e escravocrata sociedade brasileira do final do século XIX. Fundamentada ainda na posse de terras e de pessoas, tudo gravita nesta relação de poder. José Dias é o exemplo disto. Surge na família de Dona Glória quando o marido ainda era vivo. Moravam no campo, em uma imensa propriedade rural com um número significativo de escravos. José Dias vem à fazenda, passando-se por médico homeopata, trata da saúde de alguns escravos, cura o feitor da fazenda. O marido de Dona Glória solicita que passe a viver com eles mediante um pequeno soldo, casa e comida. Referindo que não pode aceitar a solicitação em razão do trabalho e da virtude, agradece e afirma que, em três meses, pensará constantemente sobre a possibilidade. Volta em duas semanas, e aceita, devoto, o convite. Passa a viver com a família, torna-se o exemplar perfeito do agregado. O pai de Bentinho é eleito deputado, a família migra para a capital. Vem uma nova febre entre os escravos. Instado a voltar à fazenda, confessa que não é médico e que é hora de repor a verdade. Em um dramático *mea culpa*, ameaça ir embora. Dona Glória pede-lhe que fique. Ambientado já na família, serve a todos, faz uso de uma linguagem rebuscada, farta de superlativos em uma caricatura de erudição pela qual se esforça para ser percebido. De baixa classe social, faz pequenos serviços, estafeta diverso, cobra aluguéis da família, leva recados, mora nos

fundos da casa, entretanto, ao mesmo tempo, torna-se presente, participa das conversas e decisões; defende a família como se dela naturalmente fosse. Um agregado que, portanto, conhece diferentes extratos sociais e ameaças de classes. Ele faz a denúncia, aponta a ameaça, instila o mal iminente ao futuro do “nosso Bentinho”. Em uma perfeita analogia com *Otelo* de Shakespeare, o mundo da intriga é injetado no texto machadiano:

- Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. **Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga**, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los.

- Não acho. Metido nos cantos?

- É um modo de falar. Em segredinhos, sempre juntos. Bentinho quase não sai de lá. A pequena é uma desmiolada; o pai faz que não vê, tomara ele que as coisas corresse de maneira que... Compreendo o seu gesto; **a senhora não crê em tais cálculos, parece-lhe que todos têm a alma cândida...**

- Mas, Sr. José Dias, tenho visto os pequenos brincando, e nunca vi nada que faça desconfiar. Basta a idade; Bentinho mal tem quinze anos. Capitu fez quatorze à semana passada; são dois criancolas. Não se esqueça que foram criados juntos, desde aquela grande enchente, há dez anos, em que a **família Pádua** perdeu tanta coisa; **daí vieram as nossas relações**. Pois eu hei de crer? Mano Cosme, você que acha? (ASSIS, p.18, grifos nossos)

A denúncia, em nossa análise, possui dois extratos: um de gênero e um de classe social. Verifiquemos a possibilidade da denúncia no que se refere ao extrato social. É o agregado, um ser domesticado e dependente da família, um sujeito operador da mediação do mundo da rua com o mundo da casa e, dentro desta, das suas “partes” alta e baixa; é ainda conhecedor das ameaças sociais por ser oriundo de um segmento inferior, que é capaz de, em uma ingerência para defender o núcleo familiar, reconhecer, em suas palavras disfemísticas, o iminente mal: “a gente do Pádua”.

Almejando um reconhecimento pela defesa do “nosso Bentinho”, José Dias aponta o possível desastre à promessa da mãe de fazer o filho padre: Capitu. Na resposta de Dona Glória, percebe-se que a “família Pádua” é de uma casa contígua, de origem humilde, composta por um pai, uma esposa e uma filha, que mantém com o núcleo dos

“Santiago Albuquerque” uma relação de respeitosa gratidão por terem sido ajudados por eles em uma grande enchente. A denúncia do agregado revela o seu próprio estigma, um ser de um extrato social inferior que ambiciona uma ascensão social. Por essa razão, “se eles pegam de namoro”, “a pequena desmiolada” com “o nosso Bentinho”, imensa será a dificuldade de Dona Glória em honrar a promessa de meter o menino Bentinho no seminário. José Dias assemelha-se ao colonizado que, mediante migalhas, reproduz o discurso do colonizador, deixando-nos indícios de uma sociedade brasileira marcada pelas posições discursivas assimétricas de uma estrutura historicamente colonial. Como se um deles fosse, José Dias desvela a ameaça à casa dos “Santiago Albuquerque”. É a mistura social, o produto mestiço, o rebaixamento da família abastada quando aceita um relacionamento afetivo inferior à sua classe. Novamente, as reflexões de Helder Macedo<sup>90</sup> esclarecem-nos sobre as implicações políticas desta ameaça:

**A convicção emocional da duplicidade de Capitu que o narrador manifesta através do livro tem raízes profundas em preconceitos sociais.** Bento Santiago é o único herdeiro da ainda considerável fortuna de uma família proprietária de terras e de escravos, enquanto Capitu pertence a uma família de origens sociais humildes. Desde quando eram crianças, a sua amizade com Bento foi vista com suspeita e entendida como sintoma de reprováveis ambições sociais. **Ela era uma estranha, uma intrusa, uma ameaça ao *status quo***, um indesejável traço de união com uma classe social mais baixa, representando assim também, implicitamente, a emergência potencial de uma nova ordem política que ameaçasse o poder estabelecido. (MACEDO, p.120, grifos nossos)

O segundo extrato da denúncia circunscreve-se no campo do gênero: a presença de um feminino a ameaçar a promessa materna do filho no seminário. O fato em si, “uma grande dificuldade” à consecução da promessa, é subavaliado por Dona Glória. Todavia, para o menino oculto atrás da porta, passa a existir, neste extrato, uma revelação. Bentinho, um jovem de quinze anos, descobre em si a epifania do amor. Não se

---

<sup>90</sup>MACEDO. *Verosimilhança e Verdade*. In: CHAVES; MOREIRA; CARDOSO. (orgs). 2009. *Lembrar Machado de Assis 1908/2008*. Lisboa: CLEPUL, Missão do Brasil junto à CPLP, pp. 112-122.



reconhecia até então apaixonado. Acostumado, desde criança, a saber que seria padre, brincava, inclusive, de missas com Capitu, estimulado a reconhecer na vida de padre uma imensa virtude, sempre soube, em casa e na igreja, que o destino de uma vida eclesiástica era importante para o futuro do país. Ciente de que “a igreja brasileira tinha altos destinos, um bispo presidiu a Constituinte e o padre Feijó governou o império”, o adolescente, destinado, portanto, ao seminário, não tinha ainda se percebido como um homem capaz de ser um sujeito de desejo por sua amiga Capitu.

O fato de até o momento da denúncia de José Dias, Bentinho ter sido incapaz de desejar Capitu por ânimo próprio, revela a presença da assertiva girardiana “do desejo mimético ou triangular”, isto é, Bento Santiago passa a desejar Capitu a partir do incontornável flagrante de si realizado pela denúncia (mediação) de José Dias. Inaugurada pelas palavras do agregado familiar, até então o futuro seminarista nunca tinha imaginado enamorar-se de Capitu, a dinâmica do desejo é efetivamente acionada. Nos limites da triangulação descrita por René Girard<sup>91</sup>, Bentinho, antes incapaz de desejar, identifica o seu desejo por Capitu a partir da sugestão deste terceiro, José Dias, consubstanciando a tripla relação que entrelaça sujeito desejante, mediador e objeto. Transformar-se-á, com esta percepção do desejo, o relacionamento de vizinhança e amizade entre os dois adolescentes. Importante destacar que, à altura em que tem conhecimento da denúncia de José Dias, nenhum dos possíveis extratos da denúncia é claramente percebido por Bentinho. Natural ser assim, ele é o único herdeiro de uma família rica: mesmo que não se tornasse padre, o seu futuro, diante de uma sociedade conservadora em suas bases familiares, sociais e políticas, apresenta-se como um projeto estável e fixo. Quer padre,

---

<sup>91</sup> GIRARD. *O desejo “triangular”*, in: *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Tradução de Lília Ledon da Silva. 2009. São Paulo: É Realizações.

quer advogado, dono de propriedades e de pessoas, quer no seminário ou chefe de família, a sua vida está garantida, “tu serás feliz, meu filho”.

O narrador parece querer nos conduzir através do seguinte modo de leitura: teríamos até aqui um menino puro, imune à sexualidade dos adolescentes, ingênuo, entretanto, que se esconde atrás da porta para espreitar conversas de sua família. Esta epifania de uma possível paixão, que evoluirá para um amor possessivo por Capitu, será desenvolvida, em Bentinho, aos sobressaltos, em novas descobertas, potenciais e contraditórias, no que diz respeito à sua sexualidade. Para um jovem de quinze anos, prometido padre, que depois de ser ordenado, tornaria a morar com a mãe, esta revelação passional, em se perceber como alguém que desejava uma mulher, entrará em uma voragem de sensações, novas promessas e novos deslocamentos.

Este espanto, deflagrado pela denúncia de José Dias, apontando o desejo de Bentinho por Capitu, que será equacionado em uma relação narcísica de possuir-se o amor de uma mulher como um espelho, “Capitu me ama, assim eu a amo”, revelando sutilmente a esperada submissão de um amor feminino, quando não realizada, fabricará persecutórios campos de poder eivados por uma insegurança constante quando ele for reelaborar as suas reflexões acerca de um certo poder patriarcal que tudo regulava, e era suposto ser estabelecido e transferido por herança.

### **5.5. A casa, a escrita: um íntimo estranho.**

O mal-estar do narrador, no início da decisão de escrever (“esta monotonia acabou por exaurir-me, quis variar, e lembrou-me escrever um livro, jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias”), contrasta com a indisfarçável demonstração do poder narrativo de um homem que revela o seu domínio

sobre muitas áreas do saber. Podemos então identificar um narrador em potência e em desconforto no ato inicial de sua escrita. Aparentemente hesitante, sabemos que ele irá escolher narrar um livro sobre a sua vida, em uma tentativa de um acerto com a sua própria história, para declarar-se senhor dela. Assim, o mal-estar em escrever(-se), neste ato inaugural, tendo a vida já sido vivida, irá assemelhar-se ao mal-estar relativo à decisão de ter mandado reproduzir a casa da adolescência, a antiga morada do pai, em uma casa para a velhice. Atos exequíveis, ao alcance do poder construtor e narrativo de um homem, entretanto, atos minados por uma falência.

[...]. Quando fomos para a casa de Matacavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. **O mais é também análogo e parecido.** Tenho chacinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro. Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior que é ruidosa. O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, Senhor, **não consegui recompor o que foi nem o que fui.** Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá um homem consolar-se mais ou menos das pessoas que perde, mas **falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.** O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; **o interno não aguenta tinta.** Uma certidão que me desse vinte anos de idade **poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim.** (ASSIS, p.16, grifos nossos)

Um homem poderoso em seu tempo, sozinho em sua sala, viúvo, cercado por imagens de homens célebres, reproduzidas também da infância para velhice, reflete sobre o fracasso da tentativa de “atar as duas pontas da vida”. Por mais que as casas e os rostos sejam semelhantes, há uma fratura explícita, uma ausência essencial nesta recomposição: “mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo”. O ato de escrever, a estranha ausência de forças, mesmo diante da imodesta potência narrativa, é iniciado com essa angústia manifesta que atravessa o narrador das coisas que o cercam para o campo do seu livro de memórias. Todo o ambiente físico-narrativo lhe parece estranho. Repetindo-se a si mesmo no discurso e nas casas, ainda assim o mal-estar permanece:

Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. A pergunta devia ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta. A razão é que, logo que a minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, **e toda a casa me desconheceu**. No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, **nada sabiam de mim**. A casuarina era a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora **um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso**. Corri os olhos pelo ar, **buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum**. Ao contrário, a ramagem começou a sussurrar alguma coisa que não entendi logo, e parece que era a cantiga das manhãs novas. Ao pé dessa música sonora e jovial, ouvi também o grunhir dos porcos, espécie de troca concentrada e filosófica.

**Tudo me era estranho e adverso**. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto segundo contei em tempo. (ASSIS, p.156, grifos nossos)

Temos então um marido-narrador a escrever todas as suas memórias sob o jugo de um imenso mal-estar, “tudo me era estranho e adverso”. A casa o desconhece, as forças narrativas escapam-lhe das mãos, é impossível recompor-se a si mesmo. Desta perspectiva, como já vimos anteriormente, este advogado/marido/narrador representa-se como a vítima de sua própria história. Além de advogar/escrever para culpar Capitu de toda a sua desgraça, assim o seu livro estaria justificado nas linhas de uma sentença pelo imposto à sua esposa (“a terra lhe seja leve”), o ato de vitimização da sua escrita passará a ser configurado como um ato de justiça.

Interessa-nos também, neste narrador, que constantemente trabalha no eixo verosimilhança/verdade, aquilo que ele não escreve: o reconhecimento de que “nada sabiam de mim, um ar de ponto de interrogação naturalmente pasmava do intruso”. Nossa análise buscará identificar que, na afirmação do fracasso da duplicação das casas aliada à falsa insuficiência narrativa para escrever, o narrador deseja ocultar, neste incessante mal-estar que o aflige, a razão da sua angústia mais íntima, “falto eu mesmo, e essa lacuna é tudo”. Há uma herança impossível de se cumprir entre os homens históricos da parede de sua sala (ainda que o narrador busque forças para continuar a representá-los

contemporaneamente) e a autonomia discursiva de uma nova mulher em práticas efetivas de um sujeito perceptivo de si e do mundo, que Capitu representará.

Impõe-se, ao nosso estudo, investigar este continuado mal-estar do narrador inerente à escrita do seu livro de memórias e que poderá informar-nos sobre a falência de um poder que ele tinha julgado como natural e absoluto. Sobre aquilo que o narrador não escreve (“o interno não aguenta tinta”), pulsa a angústia que o transforma em um intruso de si: um homem que, no início do seu projeto de escrita, considera aceitar a alcunha de “Dom Casmurro”, quando, ao final da sua experiência como narrador, esta alcunha é aceita e inscreve-se como o título da sua autobiografia, é um homem que perde o próprio nome. Cabe, à nossa investigação, analisar este auto-estranhamento do narrador.

## Capítulo 6. Entre *Dom Casmurro* e *Das Unheimliche*:

### territórios familiares inquietantes.

No início de suas memórias, a ressalva que o narrador escreve, referindo-se ao título do livro, “não consulte dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo”, expressa o desconcerto de si que adensará todo o ambiente de sua escrita autobiográfica. No ensejo desta observação de Bento Santiago, indiciária de mais uma sutileza narrativa, ao tentar afastar a atenção do leitor do sentido corrente da palavra *casmurro*, “teimoso, irredutível, preso a ideias fixas” para uma certa percepção de um abandono em si, objetivamos verificar como estes sentidos atritam entre si ou se somam para potencializar o mal-estar oculto e/ou manifesto deste marido-narrador que está a escrever o livro do seu acerto de contas com a vida. Para fazer este percurso em *Dom Casmurro*, iremos abordar o trabalho ensaístico de Sigmund Freud em *Das Unheimliche*<sup>92</sup> (1919).

À semelhança do múltiplo sentido da palavra *casmurro*, *unheimliche* é um conceito freudiano que vem mobilizando variantes em suas traduções<sup>93</sup>, referindo-se, grosso modo, ao sentimento de angústia que se mistura ao inquietante no sujeito desestruturado por uma experiência epifânica de mal-estar. Registre-se, outrossim, alguns estudos que apontam para a ideia de intraduzibilidade deste conceito freudiano, acolhendo somente a via, especialmente em francês, de uma certa interpretação do termo.

La traduction, L'inquiétante étrangeté, proposée d'abord par Marie Bonaparte, reprise en 1985 par Bertrand Féron (éd. Gallimard), a toujours

---

<sup>92</sup> FREUD. *O Inquietante* [Das Unheimliche, 1919]. In: Obras Completas. 2010. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. V.14, p.328-376.

<sup>93</sup> Duas em espanhol, a da Biblioteca Nueva e a da Amorrortu, *Lo siniestro*, *Lo ominoso*. A italiana da Boringhieri, *Il perturbante*. A francesa da Gallimard, *L'inquiétante étrangeté*. A inglesa da Standard, *The uncanny*.

suscité de nombreuses réserves. Les traducteurs eux-mêmes admettent qu'elle « présente plusieurs défauts » (B. Féron); mais ils plaident noncoupables : le terme est « **en réalité intraduisible en français** » (Marie Bonaparte). Quels sont ces défauts? D'abord le titre français ne rend compte ni de la familiarité, signifiée par heimlich, ni de la négation, marquée par Un, indice selon Freud, « du refoulement » (IE1, p. 69). **Ensuite, il est plus une interprétation qu'une traduction.** Enfin, il est, en quelque sorte, redondance, répétition, chacun des termes évoquant le même sentiment d'angoisse.

Aussi, d'autres traductions ont-elles été proposées: le non-familier, « l'étrange familier » (François Roustang), « l'inquiétante familiarité » (Dadoun). Nous suggérerions volontiers: les démons familiers. (STIRN, p.3, grifos nossos)

Em nossa análise, identificamos, neste narrador casmurro, além da recorrente dissimulação de si no ato de escrever as suas memórias para sentenciar Capitu, a presença contraída e incômoda, entretanto reconhecida pelo próprio texto do narrador, deste conceito freudiano do *unheimlich*, “e tudo me era estranho e adverso”. Há uma constante angústia no ato de reescrever a sua vida, que irá evoluir para o inquietante em muitos momentos do seu livro, “mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo”. Em nossa percepção, o narrador, através de sua escrita memorial, permite que identifiquemos, o campo da estranheza e da adversidade, e no mesmo ato, o campo de uma íntima ausência. Veremos adiante a perfeita *inquiétante familiarité* do narrador, que, em sua autobiografia, atravessará as nuances de *l'étrange familier*, *l'inquiétante étrangeté*, recrudescendo, em momentos-limite de sua narrativa, para a presença manifesta de *les démons familiers*. Freud, nos preâmbulos do ensaio sobre este tema, e aqui adotaremos a tradução de *unheimliche* como *inquietante*, orienta-nos melhor sobre as possibilidades de diferença, especificidade e derivações do conceito.

“O inquietante” é um desses domínios. Sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante. É lícito esperarmos, no entanto, que exista um núcleo especial [de significado] que justifique o uso de um termo conceitual específico. Gostaríamos de saber que núcleo comum é esse, que talvez permita distinguir um “inquietante” no interior do que é angustiante. (FREUD, p. 329/30)

Em *Dom Casmurro*, na elaboração narrativa de suas memórias, Bento Santiago manifesta, desde a adolescência, sempre em contraste de si com Capitu, ao medir o poder de inteligência e ações de ambos, esse estranhamento inquietante que já enraizava uma angústia, apontando para o esvaziamento de um poder que ele julgava seu. Há algo, em sua condição de homem, que o obriga a lidar com esse íntimo impossível: a marca de uma feminina independência emocional e intelectual que, em Capitu, evoluirá para algo insuportável todas as vezes que o narrador repetir o contraste de si com ela.

Agora é que o lance é o mesmo; mas se conto aqui, tais ou quais, ou dois lances de há quarenta anos, é para demonstrar que Capitu não se dominava só em presença da mãe; o pai não lhe meteu mais medo. **No meio de uma situação que me atava a língua, usava da palavra com a maior ingenuidade deste mundo.** A minha persuasão é que o coração não lhe batia mais nem menos. Alegou susto, e deu à cara um ar meio enfiado; mas eu, que sabia tudo, vi que era mentira **e fiquei com inveja.** [...]. A todas as perguntas, **Capitu ia respondendo prontamente e bem.** (ASSIS, p. 59, grifos nossos)

Freud irá desenvolver o ensaio sobre o *Das Unheimliche* tendo como alicerce a análise de um texto literário. Ao estabelecer uma ressalva inaugural de que buscava na literatura outras camadas além das “investigações estéticas” e mediante uma “teoria das qualidades de nosso sentir”, pudesse se ocupar não apenas de nossas “sensibilidades positivas”, mas que cuidasse também das sensibilidades “contrárias, repulsivas, dolorosas”, o trabalho de investigação do criador da psicanálise, movendo-se pelo campo da linguagem, em especial, sobre as acepções de um sentimento *unheimliche*, objetiva identificar as marcas de fratura, os silêncios inquietantes, o estranhamento que se recalca no campo do nosso inconsciente.

Podemos encetar dois caminhos agora: explorar que significado a evolução da língua depositou na palavra *unheimliche*, ou reunir tudo aquilo que, nas pessoas e coisas, impressões dos sentidos, vivências e situações, desperta em nós o sentimento do inquietante, inferindo **o caráter velado** do inquietante a partir do que for comum a todos os casos. Já antecipo que os dois caminhos levam ao mesmo resultado: **o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora, que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar.** [...]. Faço também notar que esta investigação, na realidade,



princípios pela reunião de casos individuais, e somente depois achou confirmação no uso da linguagem. Mas na presente exposição tomarei o caminho inverso. (FREUD, p. 331, grifos nossos)

No âmbito da psiquiatria, o conceito de *unheimliche* já tinha sido estabelecido por Ernst Jentsch<sup>94</sup> em 1906. Trata-se de uma “incerteza intelectual” sobre se um dado objeto animado está realmente vivo ou, inversamente, se um objeto reconhecido como inanimado pode vir a ter uma existência autônoma. Jentsch destaca que, na literatura, a ocorrência do *unheimliche* verifica-se quando um escritor utiliza, em suas histórias, objetos nos quais a natureza física não é clara (animada ou não animada), ficando o leitor incapaz de se posicionar de forma definitiva numa única interpretação. Uma vez que esses objetos possuem conotações familiares oscilantes em novas/estranhas, há a manifestação dessa “incerteza intelectual” que, na psicologia do início do século XX, é identificada como “dissonância cognitiva”. Este conceito de Jentsch tem como base a análise feita por ele de *O Homem da Areia*,<sup>95</sup> de Hoffmann, conto no qual a figura da boneca Olympia representa o elemento inquietante. Em *Das Unheimliche*, Freud irá tensionar este conceito do “inquietante” delimitado sempre pelo antagonismo dos limites “estranho-familiar”, propondo uma extensão, que aqui nos importa:

Tudo somado, Jentsch limitou-se a esse vínculo do inquietante com o novo, o não familiar. Para ele, a condição essencial para que surja o sentimento do inquietante é a incerteza intelectual. **O inquietante seria sempre algo em que nos achamos desarvorados**, por assim dizer. Quanto melhor a pessoa se orientar em seu ambiente, mais dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos dele.

**Notamos facilmente que essa caracterização é incompleta, e procuramos ir além da equação inquietante = não familiar.** Primeiro nos voltamos para outras línguas. Mas os dicionários que consultamos nada nos dizem de novo, talvez simplesmente porque nós mesmos somos de língua estrangeira. De fato, adquirimos a impressão de que muitas línguas não têm uma palavra para esta particular nuance do que é assustador. (FREUD, p. 332, grifos nossos)

---

<sup>94</sup>JENTSCH. “Zur Psychologie des Unheimlichen”. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*. 8.22 (25 de agosto de 1906): 195-98 e 8.23 (1º de setembro de 1906): 203-05. Tradução em Inglês de Roy Sellars. 1906: “[On the Psychology of the Uncanny](#)”.

<sup>95</sup>HOFFMANN. *O homem da areia*. Tradução de Ary Quintella. 1986. Rio de Janeiro: Ed. Rocco.

Na verdade, Bento Santiago, no início do processo de escrita para narrar o seu livro de memórias, encontra-se restrito a esse limite do “inquietante = não familiar”. Capitu era tão do seu domínio, tão apropriada por esse amor casmurro, que qualquer movimento de ruptura, provocado sempre pelo contraste que o rebaixava diante de uma ativa performance feminina de Capitu, lança o narrador a um estranhamento potencializado por uma angústia de si que irá voltar-se contra as práticas perceptivas de um feminino que o diminui como sujeito.

[...]. Em verdade, nunca pensara em tal desastre. Vivia tão nela, dela e para ela, que a intervenção de um peralta era como uma noção sem realidade; nunca me acudiu que havia peraltas na vizinhança, vária idade e feitio, grandes passeadores das tardes. Agora lembrava-me que alguns olhavam para Capitu – **e tão senhor me sentia dela que era como se olhassem para mim, um simples dever de admiração e inveja.**

[...]. Tudo isto é obscuro, dona leitora, mas **a culpa é do vosso sexo, que perturbava assim a adolescência de um pobre seminarista.** Não fosse ele, e este livro seria talvez uma simples prática paroquial, se eu fosse padre [...]. (ASSIS, p. 85-86, grifos nossos)

Assim como Freud, inicialmente no ensaio, orienta-nos para esse inquietante como inerente ao não-familiar (veremos a seguir como esse processo evoluirá para uma imbricada ambiguidade na qual o familiar irá gerar o inquietante), Bento Santiago, em sua escrita autobiográfica, constantemente a comparar-se a Capitu, somente percebe as performances da namorada como algo estranho a um natural mundo de poder, que assim como foi dos homens históricos da parede de sua sala, era suposto ser seu.

Gurgel tornou à sala e disse a Capitu que a filha chamava por ela. Eu levantei-me depressa e não achei compostura; metia os olhos pelas cadeiras. Ao contrário, Capitu ergueu-se naturalmente e perguntou-lhe se a febre aumentara. [...].

**Nem sobressalto nem nada, nenhum ar de mistério da parte de Capitu;** voltou-se para mim, e disse-me que levasse lembranças a minha mãe e a prima Justina, e que até breve; estendeu-me a mão e enfiou pelo corredor. **Todas as minhas invejas foram com ela. Como era possível que Capitu se governasse tão facilmente e eu não?** (ASSIS, p. 104, grifos nossos)

Freud, em um estudo dialético no que se refere à semântica das palavras *unheimliche/heimliche*, elabora questões que objetivam, no plano da linguagem, identificar como se dá a não-reversibilidade dos termos em análise. Como já foi possível constatar, no ensaio do médico vienense, além dos limites antitéticos entre as palavras, há a perspectiva de uma partilha de sentido, um deslizamento entre os significados que irá gerar, à luz do conceito freudiano, a percepção de que o “inquietante é aquela espécie de coisa assustadora, que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”. Para que se pudesse chegar a esta compreensão, mediante dados de uma pesquisa no *Dicionário da Língua Alemã* (1860), de Daniel Sanders, Freud buscou investigar referências etimológicas sobre as palavras:

*Heimlich*, adj., (subst. *Heimlichkeit*, fem. pl. com *en*): também *Heimelich*, *heimelig*, pertencente à casa, não estranho, familiar, caro e íntimo, etc. (...), ver *Heimlicher* – de animais, domesticado, que se aproxima confiantemente às pessoas. 2. oculto, mantido às escondidas, de modo que outros nada saibam a respeito, dissimulado, cf. *Geheim* [secreto]. (...). **Unh. chama-se a tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu. Schelling, 2,2.**

[...]. O mais interessante para nós é que a palavra *heimlich* ostenta, entre suas várias nuances de significado, também uma na qual coincide com o seu oposto, *unheimlich*. O que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*; cf. o exemplo de Gustzkow: “Nós chamamos a isso *heimlich*, vocês, *unheimlich*”. Somos lembrados de que o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias, que, **não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado e o do que é escondido, mantido oculto.** *Unheimlich* seria normalmente usado como antônimo do primeiro significado, não do segundo. Sanders nada nos diz sobre uma possível relação genética entre os dois significados. Nossa atenção é atraída, de outro lado, por uma observação de Schelling, que traz algo inteiramente novo, para nós inesperado. ***Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.** (FREUD, p. 337/8, grifos nossos)

Seguindo na escrita de suas memórias, o narrador de *Dom Casmurro* já tinha demonstrado o seu assombro diante da capacidade emocional e intelectual da namorada, julgando-a naturalmente como sua posse familiar, “tão senhor me sentia dela que era como se olhassem para mim”. Capitu era, portanto, do seu domínio. As qualidades dela eram transferidas ao namorado, revelando, neste pensamento do narrador, a perfeita

representação dos espelhos descritos por Virginia Woolf (“ao longo de todos estes séculos, as mulheres têm servido de espelhos, dotados do poder mágico e maravilhoso de reflectirem a imagem do homem com o dobro do tamanho normal”), análise que já desenvolvemos no capítulo de estudos sobre o romance *Madame Bovary*. Por outro lado, o olhar de outros homens para a múltíplice potência simbólica de Capitu irá despertar em Bento Santiago, sempre a medir o corpo e as ideias de sua futura esposa, o campo do inquietante nesta sutil ameaça a um domínio familiar garantido pela posse matrimonial da mulher. O corpo, as ideias e a desenvoltura emocional de Capitu deveriam permanecer como um patrimônio secreto e dele. Ao escaparem ostensivamente ao seu controle começam a angustiar o homem-narrador:

-Está uma moça, observou Gurgel olhando também para ela.

**Murmurei que sim.** Na verdade, Capitu ia crescendo às carreiras, as formas arredondavam-se e avigoravam-se com grande intensidade moralmente a mesma coisa. **Era mulher por dentro e mulher por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até á cabeça.** Esse arvorecer era ainda mais apressado, agora que eu a via de dias a dias; de cada vez que vinha a casa achava-a mais alta e mais cheia; **os olhos pareciam ter outra reflexão, e a boca outro império.** (ASSIS, p.104, grifos nossos)

Evidencia-se, nesta descrição, a premissa freudiana na qual “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora, que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”. À medida que Capitu vai crescendo, revelando-se como uma mulher em potência de si e de suas ideias, com práticas efetivas de um sujeito perceptivo das suas possibilidades no mundo, ameaçando o poder do menino-marido-advogado-narrador, essa nova mulher, que revela-se a si e à vida, surge, como o *l'étrange familier* do livro que está a ser escrito: a aflição mais íntima e mais inquietante do narrador, Capitu, a marca *unheimliche* do homem que está a escrever, “tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu”, a “mulher por dentro e mulher por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados”.

Lidar com esse inquietante feminino, que expressa a diversa força simbólica de Capitu, para esse marido-narrador casmurro, metido em si e preso a preconceitos da sua ordem patriarcal, será o desafio mais secreto de Bento Santiago. Em um delírio sobre o dia do casamento, mais uma vez, apropriando-se agora de uma voz das escrituras, a posse amorosa da mulher pelos laços do matrimônio sugere a domesticação de um feminino, a mulher subalternizada e valorizada como uma propriedade do marido:

[...]. S. Pedro que tem as chaves do céu, abriu-nos as portas dele, fez-nos entrar, e depois de tocar-nos com o báculo, recitou alguns versículos da sua primeira epístola: **“As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração... Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos, e herdeiras convosco da graça da vida...”** [...].

Ao cabo, pode ser que tudo fosse um sonho; nada mais natural a um ex-seminarista que ouvir por toda parte latim e Escritura. É verdade que Capitu, que não sabia Escritura nem latim, decorou algumas palavras, como estas, por exemplo: “Sentei-me à sombra daquele que havia tanto desejado”. Quanto às de S. Pedro, disse-me no dia seguinte que estava por tudo, **que eu era a única renda e o único enfeite que jamais poria em si**. Ao que eu repliquei que **a minha esposa teria sempre as mais finas rendas deste mundo**. (ASSIS, p. 121, grifos nossos)

No livro das suas memórias pulsa o “inquietante familiar” que urge ser silenciado para que toda a sua narrativa faça sentido e ele, o *Dom Casmurro*, seja o senhor da sua vida, sobretudo, o senhor da sua escrita. Mediante a voz de São Pedro, Bento Santiago declara, a partir do rito matrimonial, a submissão da Capitu perceptiva e independente, garantindo assim o reestabelecimento da sagrada ordem familiar patriarcal: “as mulheres sejam sujeitas a seus maridos... vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos, e herdeiras convosco da graça da vida”. Lucia Serrano Pereira (2004), psicanalista que estuda a ficção machadiana, orienta-nos<sup>96</sup> nestas intersecções do narrador casmurro com as reflexões do estudo ensaístico freudiano.

---

<sup>96</sup> PEREIRA, Lucia Serrano. *Um narrador incerto entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise*. 2004. Rio de Janeiro – RJ: Companhia de Freud.

Em “Das Unheimliche”, Freud segue a vertente da palavra na língua alemã, que permite à significação disso que é *estranho* deslizar, terminando por se relacionar com o que há de mais íntimo e familiar. Ele transporta esse deslocamento ao funcionamento psíquico. *Unheimliche* vai também relacionar-se às formas do mal-estar que situa na modernidade. Freud trabalha a psicanálise **referindo-se a um sujeito fundado na relação com o declínio da função paterna**. O simbólico já não dá conta da subjetividade nos moldes anteriores, com as grandes representações, com o épico, com a transcendência. Ele constata que, quando isso declina, emerge um estranhamento, uma relação com o mal-estar, sob novas formas. (PEREIRA, p.16/17, grifo nosso)

Temos então um narrador em profundo mal-estar. Embora declare que o ato da escrita do seu livro é movido pela memória dos homens célebres de sua sala, Bento Santiago, diante de sua narrativa, atravessada agora pela insurgência deste “inquietante familiar” (Capitu não irá se submeter ao agrado e ao preço “das mais finas rendas deste mundo”), ao contrastar-se com o simbolismo dos homens históricos fixados na parede de sua casa, irá perceber-se um estranho confrade: ele é um homem não igual aos outros homens, um homem que não conseguirá manter a história familiar do pai. Assim, ainda que o eixo verosimilhança-verdade seja o recurso constante (e potencial) para a narrativa de um homem que precisa afirmar-se em sua escrita autobiográfica, veremos a aflição deste mesmo homem diante da perda de uma função que ele julgava histórica, sagrada, lícita e transmissível.

### **6.1. De não-conseguir ser o pai: a fratura de uma felicidade familiar.**

O narrador, ao elaborar e reelaborar as suas memórias, a fim de que possa escrevê-las à semelhança do brocardo “vim, vi e venci” (enunciado atribuído ao seu “grande César”, o busto declarado anteriormente que o aconselha e o move a escrever), regressa às paredes de sua sala. Ao comentar sobre a denúncia de José Dias de que ele, Bentinho, estava envolvido em uma relação de desejo amoroso por sua amiga tão familiar, Capitu, reflexamente a simbologia da percepção irá migrar dos limites menino-menina para a

relação homem-mulher, traduzida no retrato de casamento de seus pais na parede de sua sala. A denúncia repercute em seu olhar para a compreensão de uma felicidade conjugal: uma mãe linda, um pai com olhos policiais, o desejo de uma mulher por seu homem; a certeza, pelo homem, de ser alvo sempre do desejo feminino e a sutil submissão da mulher que era capaz de garantir a fixa felicidade familiar na loteria dos matrimônios.

Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá ideia de ambos. Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e que usava cabeleira grande; **o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno.** O pescoço sai de uma gravata preta de muitas voltas, a cara é toda rapada, salvo um trechozinho pegado às orelhas. O de minha mãe mostra que era linda. Contava então vinte anos, e tinha uma flor entre os dedos. No painel parece oferecer a flor ao marido. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comprada à sorte grande, eles tiraram no bilhete comprado de sociedade.

Concluo que não se devem abolir as loterias. Nenhum premiado as acusou ainda de imorais, como ninguém tachou de má a boceta de Pandora, por lhe ter ficado a esperança no fundo; em alguma parte há de ela ficar. Aqui os tenho **aos dois bem-casados de outrora, os bem-amados, os bem-aventurados, que se foram desta para a outra vida, continuar um sonho provavelmente.** Quando a loteria e Pandora me aborrecem, ergo os olhos para eles, e esqueço os bilhetes brancos e a boceta fatídica. São retratos que valem por originais. **O de minha mãe**, estendendo a flor ao marido, parece dizer: **“Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!”** **O de meu pai**, olhando para a gente, faz este comentário: **“Vejam como esta moça me quer...”** [...]. (ASSIS, p.22, grifos nossos)

No momento em que afirma estar a escrever as suas memórias, nesta segunda contemplação às paredes de sua casa, a referência aos olhos de seu pai, que, ainda no tempo presente, o “acompanham para todos os lados”, aliada à primeira passagem quando evocou os bustos de César, Augusto, Nero e Massinissa, indica-nos uma fratura melancólica em seu destino de cumprir-se como um homem chefe de família. Existe uma herança que em seu livro de memórias não se cumprirá: o legado da felicidade conjugal. A história imaginada do seu pai não se repercutirá em sua história de um homem casado, a escrita do seu livro autobiográfico será então a escrita deste ressentimento, que se manifestará sutil ou ostensivamente durante toda vibração do eixo

verosimilhança/verdade para mobilizar as suas memórias e assim reescrever a sua vida. O libelo do marido/narrador/advogado objetivará convencer-nos da inexistência desta escrita do ressentimento – ela será apenas o meio para encaminhar a percepção da denúncia implícita: um homem honrado que foi vítima de uma mulher indigna.

O livro do narrador trará este ressentimento instrumental que se expressará como uma queixa surda que não cessa, reinventa-se engenhosamente para denunciar o dano à posição familiar de um homem de bem: a privação de uma felicidade histórica que era um direito natural de Bento Santiago. Assim informavam os bustos dos homens célebres nas paredes de sua sala, assim estava expresso no retrato do casamento de seus pais. O narrador/advogado escreverá um livro-libelo para ressarcir-lo deste dano, portanto, a escrita do ressentimento visa a indulgência do leitor, em especial, da leitora. O exílio e a sentença lançada a Capitu, “a terra lhe seja leve”, traduzem um voto de justiça, é a percepção que o narrador deseja que tenhamos. Não de vingança ou ressentimento. Maria Rita Kehl (2005), psicanalista, em um ensaio<sup>97</sup> no qual estuda o campo de uma estética do ressentimento na masculinidade, orienta-nos a respeito:

Então, a dimensão subjetiva do ressentimento na masculinidade, (além da dimensão social), tem relação com **a incompreensão do desejo da mulher, quando este deseja escapa ao lugar que o homem lhe concede, de objeto do desejo dele.** [...].

Na estética do ressentimento o personagem ressentido é apresentado de maneira tal que convoca o leitor a uma identificação com o ressentimento, com os avatares do ressentimento, **que o revestem de uma espécie de nobreza moral.** [...].

[...]. Para isso **o homem do ressentimento está sempre pronto a culpar o outro pela falta**, interpretada como dano, como privação. (KEHL, p. 132 e 137, grifos nossos)

---

<sup>97</sup> KEHL, Maria Rita. *O Ressentimento na Masculinidade*. In: *Masculinidade em crise*. 2005. Comissão de Aperiódicos da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Porto Alegre: APPOA.



Escrever as suas memórias é escrever sobre este ressentimento que não se manifesta verbalmente. Não ter sido digno de ser o único desejo de sua esposa, não ter cumprido em si um rito familiar, não ter sido aquele homem capaz de, aos olhos do pai, manter o mundo patriarcal em suas estruturas fixas de poder e domínio (“vejam como esta moça me quer”) resultará em uma melancolia casmurra que somente poderá ser mitigada se a culpa deste fracasso não residir no homem que escreve. Para o menino burguês que será o homem de bem, proprietário de toda a herança familiar burguesa, era suposto, naturalmente, casar-se com uma mulher mantida sob o império do homem que Bento Santiago deveria ter sido (“sou toda sua, meu guapo cavalheiro”) e assim reescrever, mais uma vez, a felicidade herdada do pai. Era este o destino para ser reescrito, não tivesse sido este íntimo inquietante (vindo de um campo familiar que gerou o estranho em novas práticas de um feminino, Capitu, além de casar-se, possuía outros desejos), que, na história de um marido-narrador, irá sobrescrever a sua própria história.

A fratura da felicidade familiar, à qual Bento Santiago julga ter sido lançado pela perfídia deste inquietante feminino personificado em um *l'étrange familier* que Capitu representará, serve para ocultar o fracasso da sua condição patriarcal (e narrativa) de ainda acreditar ser o único sujeito capaz e legitimado a escrever uma história. Iremos estudar como em *Dom Casmurro*, se, por um lado, uma inquietante voz feminina foi silenciada, por outro lado, essa mesma voz (que foi exilada do livro, da vida e de uma história que um marido-advogado conseguiu escrever) será a inquietante voz a tecer os fios de uma narração que possui a sua marca perceptiva.

## Capítulo 7. A matriz de uma mediação feminina:

### a autonomização do narrador.

Aos quinze anos, o adolescente Bentinho tinha então a vida destinada à Igreja. Criado e marcado pela promessa materna de fazê-lo sacerdote, todas as suas pulsões, sentimentos e percepções eram conduzidos para uma vida eclesiástica. Até surgir a “denúncia” do agregado José Dias, operador de uma mediação incitante a uma outra vida, trazendo à tona dos assuntos familiares o estigma social e sexual encarnado em Capitu (objeto de um estudo anterior em nossas análises), o destino previsto, a continuidade exata dos dias de Bento Santiago, obedecia à mediação materna, que regulava e preparava o futuro do filho para uma vida celibatária, dispondo, inclusive, sobre a vida pós-seminário, “quando te ordenares padre, vens morar comigo”. Temos assim um narrador que, ao escrever sobre a sua adolescência, encontra-se destinado à mãe e à Igreja, dois futuros que o dirigiam para uma vida excludente de outras formas de amor, de descobertas do próprio corpo com um outro corpo e do erotismo inerente a eles. Assombra-se o narrador após ouvir, às escondidas, a conversa de José Dias com a mãe. A percepção de si e dos seus desejos, sempre em contraste com Capitu, é iniciada:

**Com que então eu amava Capitu, e Capitu a mim?** Realmente, andava cosido às saias dela, mas não me ocorria nada entre nós que fosse deveras secreto. [...]. Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor; outras pegava-me nas mãos para contar-me os dedos. E comecei a recordar esse e outros gestos e palavras, o prazer que sentia quando ela me passava a mão pelos cabelos, dizendo que os achava lindíssimos. **Eu, sem fazer o mesmo aos dela,** dizia que os dela eram muito mais lindos que os meus. **Então Capitu abanava a cabeça com uma grande expressão de desengano e melancolia,** tanto mais de espantar quanto que tinha os cabelos realmente admiráveis, mas eu retorquia chamando-lhe maluca. Quando me perguntava se sonhara com ela na véspera, e eu dizia que não, **ouvia-lhe contar que sonhara comigo, e eram aventuras extraordinárias,** que subíamos ao Corcovado pelo ar, que dançávamos na lua ou então que os anjos vinham perguntar-nos pelos nomes, a fim de os dar a outros anjos que acabavam de

nascer. Em todos esses sonhos andávamos unidinhos. **Os que eu tinha com ela não eram assim, apenas reproduziam a nossa familiaridade, e muita vez não passavam da simples repetição do dia, alguma frase, algum gesto.** Também eu os contava. **Capitu um dia notou a diferença**, dizendo que os dela eram mais bonitos que os meus, eu, depois de certa hesitação, disse-lhe que eram como a pessoa que sonhava... Fez-se cor de pitanga. (ASSIS, p.27, grifos nossos)

A personalidade de Capitu começa a ser sugerida pelo narrador. Os “gestos e palavras” lembrados, com espanto, correspondem às ações e aos desejos de Capitu. Segura, dona dos seus desígnios, é ela que passava as mãos pelos cabelos de Bentinho, chamava-o de “bonito, mocetão, uma flor”. Ele, “sem fazer o mesmo”, incapaz de um gesto, apenas confirmava uma ou outra impressão, retorquindo-lhe “maluca” quando Capitu manifestava uma expressão de desapontamento diante da inação do rapaz. Capitu pondera sobre os sonhos de ambos, faz reflexões, nota as diferenças e age como um sujeito desejante. Ao narrar os sonhos da noite, percebe que os seus sonhos são as vontades de quem deseja, ela ama o sonhado e o sonho, assim lhe parecem mais bonitos. A distinção dos sonhos dos namorados irá além da beleza e corresponderá às práticas efetivas dos empenhos de cada um para que os sonhos se realizem: Capitu a lutar por ela e por ele, Bentinho, hesitante, a precisar ser dirigido.

É possível também considerarmos que, com essas mesmas impressões sugestionadas pelo narrador, diante sempre da insegurança do jovem Bentinho, as atitudes de Capitu o feminilizam. Ele é colocado no lugar do objeto de desejo nestes movimentos iniciais dos enamorados. Em nome da conquista dos seus sonhos de amor, veremos constantemente Capitu agir e empenhar-se. Analisaremos, em pormenor, como esta contínua ação estratégica de gestos, palavras e reflexões, empreendida por Capitu em atos realizadores de si, aliado ao mundo-mulher que ia desenvolvendo-se em seu corpo, originará a força de um campo feminino ameaçador para a frágil segurança e sexualidade de um adolescente na iminência de ser padre.

### 7.1. Uma mulher que escreve no muro: inscrições e autonomias.

Sobressaltado pela manifestação deste amor desconhecido, representado em uma nova convivência com um corpo feminino que se revela potencializado pela desenvoltura e inteligência de sua amiga, vista agora como namorada, Bentinho tenta comunicar a Capitu a sua ida iminente para o seminário. Neste ato, sempre vacilante, não consegue dizer a verdade, todavia, percebe Capitu esconder algo que ela riscou no muro, enquanto ele dissimulava sobre a notícia do seminário. Capitu pressente o mal-estar e o interpela. Bentinho, tomado pela profusão de sensações do corpo de Capitu, permanece sem ação. Capturado pelo campo feminino “daquela criatura de quatorze anos”, o narrador, a referir-se a mais essa memória, sintomática de sua constante inação, descreverá o poder que Capitu tinha sobre ele.

[...] Capitu estava ao pé do muro fronteiro, voltada para ele, riscando com um prego. O rumor da porta fê-la olhar para trás; ao dar comigo, encostou-se ao muro, como se quisesse esconder alguma coisa. **Caminhei para ela; naturalmente levava o gesto mudado, porque ela veio a mim, e perguntou-me inquieta:**

- **Que é que você tem?**

- Eu? Nada.

- **Nada, não; você tem alguma coisa.**

**Quis insistir que nada, mas não achei língua.** Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca fora. Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, **a despeito de alguns ofícios rudes**, eram curadas com amor, não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, **a que ela mesmo dera alguns pontos.** (ASSIS, p.28, grifos nossos)

Não somente a impressão física de Capitu o fascina. Comparações do corpo natural de Capitu (mesmo diante de uma vida de pobreza e trabalho) com a conhecida

memória olfativa de riqueza e cuidados pertencente a um jovem rico, tudo leva à admiração e ao desejo de um feminino revelado como um amor disponível que estava ali, na casa pobre da família vizinha e dependente: o amor de uma mulher destinada a ele. Durante a escrita do seu livro de memórias, veremos como esse mesmo fascínio, a admiração pelo corpo, pela força, sobretudo, pela inteligência de Capitu serão discursivamente ressignificados para justificar a infelicidade de um homem bom.

Em um novo gesto de dissimulação sobre a notícia que precisa dar sobre a entrada no seminário, Bentinho planeja, entretanto, aferir a reação de Capitu, aquilatar a verdade do seu sentimento por ele. Outra vez, inerte em suas ações, nada faz. Nesta indecisão, o desejo de investigar o que a namorada havia escrito no muro o perturba. Ainda que hesitante, dá um passo para este objetivo. Capitu, por sua vez, é o seu oposto. Tendo sempre o pensamento vinculado à ação, adianta-se a ele, agarra-o, passa à sua frente e apaga a inscrição que havia feito a prego no muro.

Pensei em dizer-lhe que iria entrar para o seminário e espreitar a impressão que lhe faria. Se a consternasse é que realmente gostava de mim; se não, é que não gostava. **Mas todo esse cálculo foi obscuro e rápido; senti que não poderia falar claramente,** tinha agora a vista não sei como...

- Então?

- Você sabe...

Nisto olhei para o muro, o lugar em que ela estivera riscando, escrevendo ou esburacando, como dissera a mãe. Vi uns riscos abertos e lembrou-me o gesto que ela fizera para cobri-los. Então, quis ver de perto, e dei um passo. Capitu agarrou-me, mas, **ou por temer que eu acabasse fugindo, ou por negar de outra maneira,** correu adiante e apagou o escrito. Foi o mesmo que acender em mim o desejo de ler o que era. (ASSIS, p.29, grifos nossos)

Capitu escreve sobre o sentimento de que ele não tinha a percepção até a interferência de José Dias (mediação girardiana<sup>98</sup> do desejo mimético ou triangular),

---

<sup>98</sup> GIRARD. *O desejo "triangular"*, in: *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Tradução de Lília Ledon da Silva. 2009. São Paulo: É Realizações.

como já analisamos em capítulo anterior. Enquanto Bentinho é incapaz de desejar um amor por vontade própria, temos, no muro, a escrita de uma mulher que deseja o seu amor, nomeado em silêncio no muro das casas. Descoberta em sua escrita, Capitu, por alguns instantes, baixa o olhar. Logo a seguir, segura do seu desejo, ergue o rosto e, com um gesto dos olhos, reafirma o desejo de amar aquele à sua frente.

## 7.2. Olhos que pensam: olhos ainda conciliáveis.

Até aqui, temos os olhos de Capitu em uma acepção de domínio e controles próprios, ela é capaz de ver e agir sempre antes de Bentinho. Determinada, reflete e pensa com olhos seus, diferente dele que, dissimulado e inseguro, nunca consegue ver por si mesmo, está constantemente a investigar os gestos alheios: a julgar e a traduzi-los diante do que lhe convém. Esta percepção enviesada podemos constatar em relação ao muro. Bentinho compreende que a inscrição na parede fala aos dois. A sutileza reside em serem ambos flagrados como objetos de amor. Para Capitu, a que escreve em silêncio no muro, não há surpresa, não há flagrante, a inscrição amorosa é um ato que indica uma prática da sua autonomia, por isso ela escreve, para que o ato da sua escrita possa também revelar aquele que não tem autonomia para ver com os próprios olhos. Primeiro José Dias a operar uma mediação, agora Capitu. Revelada em sua escrita, ela sustenta o olhar, como podemos depreender do fragmento textual abaixo:

Tudo o que contei no fim do outro capítulo foi obra de um instante. O que se lhe seguiu foi ainda mais rápido. Dei um pulo, e antes que ela raspasse o muro, li estes dois nomes, abertos ao prego, e assim dispostos:

BENTO

CAPITOLINA

Voltei-me para ela; **Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro...** Confissão de crianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado. Em verdade, não

falamos nada; **o muro falou por nós**. Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouco a pouco, todas quatro, pegando-se, apertando-se, fundindo-se. (ASSIS, p.31, grifos nossos)

O amor por Bento já era de sua percepção e foi nomeado naquilo que ela “estivera riscando, escrevendo ou esburacando no muro”. Diferente de Bentinho, que teve a percepção amorosa mediada/mimetizada por José Dias, ela manifesta em si, por força própria, o desejo desse amor. O ardil do narrador em confessar, “o muro falou por nós”, mais uma vez, é uma sutil dissimulação. Nesta “confissão”, o muro falou apenas por ele sobre aquilo que José Dias já tinha denunciado, e que Bentinho sequer tinha sentido (ou imaginado sentir) como um desejo de amor. Ao escavar/escrever no muro, Capitu não representa um ser-objeto da escrita. É lícito afirmar que a inscrição no muro é a marca inaugural de uma menina-mulher em efetivas práticas de um sujeito perceptivo na enunciação de um amor.

O pai de Capitu flagra-os, no quintal, de mãos dadas e com os olhos um no outro. A desenvoltura com que Capitu age, a despeito de, na escrita das memórias do narrador, o objetivo seja lentamente sempre informar aos leitores que Capitu é ladina, dissimulada desde menina, pode levar-nos a, ao contrário deste raciocínio, oriundo de um narrador que já sabemos não-confiável, perceber Capitu como um ser que empreende respostas em potência diante de situações extremas de constrangimento que exigiam um ponto de fuga ou uma conciliação de gestos. Temos, até este momento, nas memórias deste homem que está a escrever sobre os jogos de sedução entre dois adolescentes apaixonados diante da vida e dos seus desafios, dois polos opostos: uma menina em constante potência, dona do seu discurso, e um menino inseguro, impotente, que já declarou, diante da urgência de um discurso, “não achar língua”.

Outra voz repentina, mas desta vez uma voz de homem:

- Vocês estão jogando o siso?

Era o pai de Capitu, que estava à porta dos fundos, ao pé da mulher. Soltamos as mãos depressa, e ficamos atrapalhados. **Capitu foi ao muro, e, com o prego, disfarçadamente, apagou os nossos nomes escritos.**

- Capitu!

- Papai!

- Não me estragues o reboco do muro.

Capitu riscava sobre o riscado, para apagar bem o escrito. Pádua saiu ao quintal, a ver o que era, **mas já a filha tinha começado outra coisa, um perfil, que disse ser o retrato dele, e tanto podia ser dele como da mãe; fê-lo rir, era o essencial.** De resto, ele chegou sem cólera, todo meigo, apesar do gesto duvidoso, ou menos que duvidoso em que nos apanhou. [...] (ASSIS, p.30)

É possível afirmar que até aqui, no tempo do enamoramento, distante ainda do tempo do matrimônio, este contraste de personalidades, frieza nas ações, habilidade dos gestos com as palavras, não trará o peso de um incômodo constrangimento, pelo contrário, mais que tolerável, será admirado e intimamente invejado por Bentinho. Capitu age pelos dois, escreve, risca, apaga os nomes, desenha possíveis perfis; determinada, defende o casal com ações e palavras.

### 7.3. Um atrevimento indiciário:

#### a apropriação feminina de um mundo dos homens.

**Capitu refletia.** A reflexão não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos. Pediu-me algumas circunstâncias mais, as próprias palavras de uns e de outros, e o tom delas. **Como eu não queria dizer o ponto inicial da conversa, que era ela mesma, não lhe pude dar toda a significação.** A atenção de Capitu estava agora particularmente nas lágrimas de minha mãe; não acabava de entendê-las. Em meio a isto, confessou que certamente não era por mal que minha mãe me queria fazer padre; era a promessa antiga, que ela, temente a Deus, não podia deixar de cumprir. **Fiquei tão satisfeito de ver que assim espontaneamente reparava as injúrias que lhe saíram do peito,** pouco antes, que peguei da mão dela e apertei-a muito. [...] (ASSIS, p.35, grifos nossos)

Sempre a perscrutar os olhos de Capitu, reconhece neles a capacidade de alheamento e reflexão diante de uma situação adversa. “A reflexão não era coisa rara



nela”. Temos aqui um espanto do narrador elaborado no plano de uma admiração, “Capitu refletia”. Essa possibilidade, que já vimos anteriormente sobre o domínio de si em relação ao enfrentamento inteligente das ameaças aos dois namorados, evolui para uma constatação: o mundo da racionalidade era algo das práticas de Capitu. Há então, como veremos adiante, um feminino que não é somente da ordem da natureza, portanto, não se restringirá apenas à força ameaçadora da natureza do seu olhar de cigana. Nestes olhos apertados de Capitu, que se recolhiam do mundo e metiam-se em si, secretando ideias, ações de resistência em estratégias de movimentos familiares e sociais, pulsava um mundo que era do mundo privativo dos homens, a capacidade de agir pelo império da razão efetiva, a racionalidade. Ainda que Bentinho sonegue parte da informação referente à conversa escutada, de maneira clandestina, sobre o seminário, Capitu pede circunstâncias a mais, “as palavras de uns e de outros, o tom delas”, sempre na tentativa de tentar perceber os significados e as motivações de cada um dos interlocutores na decisão sobre o cumprimento da promessa materna.

É relevante observarmos a ambiguidade do narrador alusiva às reflexões da namorada. A capacidade de abstração de Capitu, mediante a força dos olhos “metidos em si”, é particularmente valorizada no que concerne ao significado das lágrimas da mãe de Bentinho: “não era por mal a decisão de o fazer padre, era uma escolha temente a Deus”. Temos então olhos reflexivos que se ausentam da cena e voltam com palavras conciliatórias, portanto, uma marca distinta dos olhos diabólicos da Capitu. Quando a capacidade de raciocínio de Capitu convém à manutenção dos ritos familiares e religiosos, garantindo assim a ordem estabelecida, a reflexão da namorada que, para o narrador, pelo avesso de suas palavras, é coisa rara nas mulheres, em Capitu, momentaneamente, é bem-vinda. Dentro da crise que se instaura para os dois diante da ameaça do seminário, Capitu

espreita os olhos de Bentinho, concentra-se nas possíveis ações a serem pensadas; ele, distrai-se com o vendedor de cocadas, tem fome.

Comprei-as, mas tive de as comer sozinho; **Capitu recusou**. Vi que, em meio da crise, eu conservava um canto para as cocadas, o que tanto pode ser perfeição como imperfeição, mas o momento não é para definições tais; fiquemos em que a minha amiga, apesar de **equilibrada e lúcida**, não quis saber de doce, e gostava muito de doce.

Ao contrário, o pregão que o preto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância:

*Chora, menina, chora, chora, porque não tem Vintém... [...]*

**- Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa.**

Dito isto, **espreitou-me os olhos**, mas creio que eles não lhe disseram nada, ou só agradeceram a boa intenção. Com efeito, o sentimento era tão amigo que eu podia escusar o extraordinário da aventura. (ASSIS, p.36, grifos nossos)

Enquanto ele come as cocadas, Capitu, articulando a toada da infância (a falta de vintém) com a iminência da separação, conclui que a questão se resolveria se ela fosse uma mulher rica. Ainda que aparentemente sem ânimo ou fome, entretanto concentrada em buscar uma estratégia que pudesse livrar o namorado do seminário, Capitu, ao escutar as palavras do vendedor de cocada, por conjectura, conclui. Ele não percebe o sentido da ideia, apenas o atrevimento. Ainda imperceptível, consideramos que, neste ponto da narrativa, instaura-se o processo de indiciamento do caráter “atrevido” de Capitu. No mesmo capítulo das memórias que ele está a escrever, temos a sutil transposição da imagem de uma adolescente “equilibrada e lúcida”, para a imagem de um caráter tecido em pequenos ardis, “lentos e diuturnos”, forjando assim evidências da gênese “oblíqua e dissimulada” da futura mulher.

Como vês, **Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois**; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. Suponde uma concepção grande executada por meios pequenos. Assim, para não sair do desejo vago e hipotético de me mandar para a Europa, Capitu, se pudesse cumpri-lo, não me faria embarcar no pacote e fugir; estenderia uma fila de

canoas daqui até lá, por onde eu, parecendo ir à fortaleza da Laje em ponte movediça, iria realmente até Bordéus, deixando minha mãe na praia, à espera. **Tal era a feição particular do caráter da minha amiga;** pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fosse antes pelos meios brandos, pela ação de empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, e examinasse antes as pessoas com quem podíamos contar. (ASSIS, p.36, grifos nossos)

Ao contrário do que ele designa com uma “feição de caráter de ideias já atrevidas”, podemos afirmar que são ideias coerentes diante da ameaça aos dois. O atrevimento, em nossa compreensão, refere-se à efetiva autonomia que Capitu possui. É ela, e não ele, quem desenvolve a percepção do sistema familiar da casa do namorado. Enquanto ele come cocadas, ela elabora uma estratégia na qual poderiam buscar um aliado familiar disposto (ou cooptado, como veremos) a ajudá-los em futuras ações para livrar Bentinho da promessa de ser padre.

Em práticas de um sujeito perceptivo do sistema social que a envolve, Capitu analisa todos os parentes e o agregado da casa. Objetiva e estratégica, examina a possibilidade de auxílio de cada um à causa deles. Passa a considerar o futuro, antevê o quadro histórico e esperado, faz o adolescente lembrar-se que ele será “o dono da casa”, o senhor da ordem familiar, e o concita a agir sem acanhamentos em nome deste futuro. É ela quem elege o aliado na casa e sugere ao namorado que proceda à cooptação sem medo. Em suas orientações a Bentinho, podemos perceber a inteligência das reflexões de Capitu. Além da percepção de todo o funcionamento da estrutura familiar, consideramos que, no início desta relação amorosa, ainda em um nível de possível igualdade porque entre dois adolescentes apaixonados, é Capitu quem empenha-se para que no jovem inseguro manifestem-se a autonomia e o poder próprios do homem da casa, um homem “que quer, que pode” e que será o próximo senhor da família.

#### **7.4. Em um olhar que antevê: a matriz de um discurso.**

Rejeitou tio Cosme, era um “boa vida”, se não aprovava a minha ordenação, não era capaz de dar um passo para suspendê-la. Prima Justina era melhor que ele, e melhor que os dois seria o padre Cabral, pela autoridade, mas o padre não havia de trabalhar contra a igreja; só se eu lhe confessasse que não tinha vocação...

- Posso confessar?

- Pois, sim, mas seria aparecer francamente, e o melhor é outra coisa. José Dias...

- Que tem José Dias?

- Pode ser um bom empenho.

- Mas se foi ele mesmo que falou...

- Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. **Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser o dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor.** Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a vocês falará com muito mais calor que outra pessoa.

[...]. Prometi falar a José Dias nos termos propostos. Capitu repetiu, acentuando alguns, como principais; **e inquiria-me depois sobre eles, a ver se entendera bem**, se não trocara uns por outros. E insistia em **que pedisse com boa cara, mas assim como quem pede um copo de água à pessoa que tem obrigação de o trazer.** Conto estas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete. (ASSIS, p.36, grifos nossos)

Podemos identificar, nas memórias de Bentinho, o efetivo início de um processo de autonomização conduzido por uma matriz de mediação feminina, protagonizada por Capitu, que irá constituir o narrador como um sujeito. Mesmo mais velho que ela, até este momento da narrativa, o narrador não possuía um discurso próprio, uma voz autoral na casa, ainda que fosse o único filho e o herdeiro potencial da família. É Capitu que, em uma análise dos poderes familiares, especulando sobre o jogo de interesses de cada um, aponta José Dias como o aliado mais produtivo à causa deles. Ela localiza no agregado, um *outsider* do núcleo familiar, o potencial de uma servidão que poderia responder positiva e efetivamente caso ficasse claro, no momento da abordagem para cooptá-lo, que Bentinho, diante de José Dias, já estava no exercício de uma relação de poder, e que deste

ponto familiar avante iria assim evoluir, portanto, seria provável, por uma questão de sobrevivência, que o agregado se aliasse a eles.

Capitu, desde adolescente, possuía a percepção do domínio masculino no ambiente familiar, era uma observação já identificada em suas reflexões. Para que a estratégia deles vingasse, era preciso que Bentinho tomasse posse deste princípio familiar de poder e dominação. Mais tarde, casada, veremos como este princípio simbólico será usado contra Capitu e suas práticas subjetivas, impedindo-a de seguir como um sujeito perceptivo em um casamento, que por todo o processo de sua consecução, ela imaginava ser um casamento igualitário de um amor sem subalternidades.

O narrador, antes sem discurso ou voz, passo a passo, será autonomizado por Capitu. Durante a escrita de sua autobiografia, ele a verá como instrumentalizadora. Na verdade, é ele quem dela se apossará para “empoderar” a ele mesmo. Escrever as suas memórias será negar esse reconhecimento, silenciar esta matriz de uma mediação feminina que Capitu realizou. Teremos uma via narrativa e casmurra como um ato de dominação de uma performance feminina/perceptiva, sobretudo, uma narrativa casmurra porque constantemente oculta para dissimular o real motivo do ato de escrever: um ato de vingança por ter sido autonomizado por Capitu. Sobre este princípio simbólico de dominação masculina, “conhecido e reconhecido” por Capitu e Bento Santiago, são elucidativas as reflexões de Pierre Bourdieu<sup>99</sup>:

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de **violência simbólica**, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação,

---

<sup>99</sup> BOURDIEU. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner – 2ªed. – 2002. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

exercida em nome de **um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado**, de uma língua (ou uma maneira de falar), de um estilo de vida (ou uma maneira de pensar, de falar ou de agir) e, mais geralmente, de uma propriedade distintiva, emblema ou estigma. [...] (BOURDIEU, p. 29, grifo nosso)

Para o êxito do plano de livrar o namorado da promessa materna era preciso fazer do adolescente inseguro um homem com poder de dominação. Assim, com este objetivo, como quem treina um pupilo, Capitu revisa e repete os termos propostos. Recomenda a cara de pedir, a fala, os gestos, as imposições. Ao final do fragmento da passagem destas memórias, o que antes era admiração diante do poder do autodomínio de Capitu e de sua capacidade de articulação de palavras, posturas e ações, sutilmente, começa a se traduzir em indícios para a tese do homem que escreve as suas memórias. Com as “minúcias para que melhor se entenda aquela manhã” da amiga, somos levados a imaginar a tarde e o futuro de uma mulher assim: a Capitu, que, ainda adolescente, conduz a situação, a que estuda e dirige um homem em seu próprio sistema de poder familiar, possuía, desde cedo, algo ameaçador.

- Mas que se perde em experimentar? Experimentemos; façam que lhe digo. D. Glória pode ser que mude de resolução; se não mudar, faz-se outra coisa, mete-se então o Padre Cabral. Você não se lembra como é que foi ao teatro pela primeira vez há dois meses? D. Glória não queria, e bastava isso para que José Dias não teimasse; mas ele queria ir, fez um discurso, lembra-se?

- Lembra-me; disse que o teatro era uma escola de costumes.

- Justo; tanto falou que sua mãe acabou consentindo, e pagou a entrada aos dois... **Ande, peça, mande. Olhe; diga-lhe que está pronto a ir estudar leis em São Paulo.** (ASSIS, p.36, grifo nosso)

Capitu avalia as ações familiares da casa do namorado, destece as tramas, analisa o engenho como as situações se resolvem, adquire um conhecimento do sistema. Passa a ter uma memória para articular ações, percebe a todos, compreende as sutilezas. Mais tarde, Bentinho será mesmo advogado, vindo de São Paulo, tornado homem da casa, aquele que não mais pede, manda. Ainda jovem, em um dos seus pensamentos imaginários para livrar-se do seminário, quando pensa em uma futura formação ao invés

de padre, conjectura que o Imperador do Brasil fará o pedido de soltura da promessa à sua mãe a fim de que ele possa ingressar na Escola de Medicina. Era um plano: ser médico. Não vinga. A ideia de Capitu para tornar-se advogado é a que prospera. É com a constante mediação de Capitu que a vida deste jovem sempre inseguro avança. Através das palavras dela, com suas indicações, revisões e apuro da percepção feminina, que ele passa a tomar conhecimento do latente poder patriarcal do qual ele (como os olhos do pai no retrato do casamento exigiam) deveria empossar-se e ser o senhor.

Bentinho decide então seguir as orientações de Capitu. Ainda assim, claudicante em seu próprio poder, hesita. Observa-se inseguro com o uso efetivo das palavras recomendadas, reconhece-as como incapaz delas. Lembra-se, mais uma vez, do poder patriarcal, assinalado por Capitu, e que lhe pertence. Acredita, enfim, que as ações discursivas, ensinadas por ela a ele, possuem verdade e persuasão em potência. Conclui, mesmo hesitante, que é o dono da casa, portanto, senhor do agregado.

Quando voltei a casa era noite. Vim depressa, não tanto, porém, que não pensasse nos termos em que falaria ao agregado. Formulei o pedido de cabeça, escolhendo as palavras que diria e o tom delas, entre seco e benévolo. **Na chácara, antes de entrar em casa, repeti-as comigo depois em voz alta, para ver se eram adequadas e se obedeciam às recomendações de Capitu:** “Preciso falar-lhe, *sem falta*, amanhã; escolha o lugar e diga-me”. Proferi-as lentamente e ainda as palavras *sem falta*, como para sublinhá-las. Repeti-as ainda, e então achei-as seca demais, quase ríspidas, e, francamente, impróprias de um criança para um homem maduro. Cuidei de escolher outras e parei.

Afinal disse comigo que as palavras podiam servir, tudo era dizê-las em tom que não ofendesse. E a prova é que, repetindo-as novamente, saíram-me quase súplices. Bastava não carregar tanto, nem adoçar muito, um meio-termo. **“E Capitu tem razão, pensei, a casa é minha, ele é um simples agregado...”** Jeitoso é, pode muito bem trabalhar por mim, e desfazer o plano de mamãe.” (ASSIS, p.37, grifos nossos)

Seguindo as lições discursivas de Capitu, consegue marcar um encontro com José Dias fora do ambiente familiar. Esforçando-se com as palavras, confessa ao agregado que não tem vocação alguma para ser padre. Oculta o verdadeiro motivo, a relação amorosa

com Capitu, e informa que deseja ir estudar leis em São Paulo. José Dias, imaginando-se como o futuro tutor do jovem estudante, coloca-se à disposição, será o seu aliado familiar, entretanto, “deve-se ir estudar leis no berço delas, na Europa”. Bentinho segue o plano traçado por Capitu, todavia, traz da conversa um mundo inquieto sobre os olhos de Capitu. Nunca terá a coragem de partilhar com ela o que José Dias aduz sobre os olhos “ciganos” da namorada. Os adjetivos que marcaram os olhos de Capitu, ela nunca os soube. Bentinho sempre estará a espreitar os olhos da companheira e de maneira, sim, dissimulada, constantemente a conferir a opinião dos outros neles: sempre a sondar em Capitu um mundo que ele era incapaz de suportar. Neste ponto de dissimulações e revelações de si, vejamos como as negociações são conduzidas:

Entramos no Passeio Público. [...]

- Há muito tempo que não venho aqui, talvez um ano.

- **Perdoe-me, atalhou ele**, não há três meses que estive aqui com o nosso vizinho Pádua; não se lembra?

- É verdade, mas foi tão de passagem...

- Ele pediu a sua mãe que o deixasse trazer consigo, e ela, que é boa como a mãe de Deus, consentiu; mas ouça-me, já que falamos nisto, não é bonito que você ande com o Pádua na rua.

- Mas eu andei algumas vezes...

- Quando era mais jovem; em criança, era natural, ele podia passar por criado. Mas você está ficando moço, e ele vai tomando confiança. D. Glória, afinal, não pode gostar disso. A gente Pádua não é de todo má. **Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada.** Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação. Oh! a adulação! [...]. Pádua tem uma tendência para gente reles. [...]

- **Perdão, interrompi suspendendo o passo**, nunca ouvi que falasse mal do senhor; pelo contrário, um dia, não há muito tempo, disse ele a um sujeito, em minha presença, **que o senhor era “um homem de capacidade e sabia falar como um deputado nas câmaras”**. (ASSIS, p.42, grifos nossos)

Neste excerto das memórias do narrador, é possível identificarmos, no discurso de Bentinho, o estrito cumprimento das recomendações prévias de Capitu, “não lhe fale



acanhado, tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser o dono da casa, mostre que quer e que pode, faça-lhe também elogios”, demonstrando assim efetivamente o início da autonomia de uma voz. Bentinho é capaz de, ao ser flagrado em uma nova dissimulação (ao afirmar sobre a ausência de quase um ano do Passeio Público), retrucar por duas vezes e, ao final, interromper a fala de José Dias, elogiando-o, trazendo ao diálogo a voz de um terceiro que manifestava um público elogio ao agregado. Atuando com as palavras de Capitu, “*faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado*”, Bentinho que antes, “não achava língua para nada”, conseguirá, mediante as orientações de Capitu, a atenção e a respectiva cooptação de José Dias para o plano dos namorados. O narrador, adolescente tardio em evocar um discurso, pela primeira vez, instrumentalizado com as orientações discursivas de Capitu, consegue alguma autonomia, veremos, entretanto, como a precariedade desta autonomização revelar-se-á.

A fratura a esta momentânea emancipação discursiva de Bentinho ficará evidente, neste ponto das memórias do narrador, quando um novo movimento de percepção e julgamento sobre os olhos de Capitu, mais uma vez, será oriundo de uma mediação, ou seja, Bentinho, em seu frágil autogoverno discursivo, permanecerá impotente para elaborar, por uma experiência sensorial e inteligível próprias, um juízo. Sempre a abandonar uma impressão e/ou ideia, que antes eram suas para, diante do cotejo com uma opinião alheia, conformar-se com ela, assumi-la como sua.

#### **7.5. Por uma circulação triangular:**

**dois desejos miméticos, uma tensão contraditória.**

Conforme analisamos anteriormente a este encontro com José Dias, os olhos de Capitu eram olhos dignos de admiração e de uma velada inveja. Eram olhos que vibravam

uma inteligência profunda, metiam-se em si, silenciavam em reflexões sobre a vida, voltavam à tona do mundo com ações estratégicas para enfrentar as vicissitudes que se lançavam sobre o casal. Eram olhos do autodomínio de uma pessoa. Olhos ávidos de vida que desejavam um projeto tecido em igualdade para os dois: o amor. Olhos de uma mulher onde “a reflexão não era coisa rara”. Para um homem mais velho que Capitu, entretanto, inseguro desde adolescente, esses “olhos sempre metidos em si”, além da incapacidade de os apreender ou assimilar, sobretudo, constrangiam-no pela capacidade de percepção da vida e da resposta discursiva aos desafios que surgiam. Bentinho, ainda que invejasse os olhos de Capitu, muito os admirava.

A posterior afirmação indiciária de José Dias, quando estigmatizou os olhos de Capitu como “olhos diabólicos, de cigana oblíqua e dissimulada”, a exemplo da primeira “denúncia” do agregado (na qual identificamos a assertiva girardiana<sup>100</sup> do “desejo mimético ou triangular” operando uma mediação) ao julgamento agora de Bentinho sobre os olhos da namorada, mais uma vez, deflagrará o processo de uma nova mediação, todavia, com características distintas da primeira.

- [...]. Deixe ver os olhos, Capitu.

Tinha me lembrado da definição que José Dias dera deles, “**olhos de cigana oblíqua e dissimulada**”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e **queria ver se se podiam chamar assim**. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; **eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas**. A demora na contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... (ASSIS, p. 50, grifos nossos)

Sempre influenciado pelos julgamentos dos outros, a imagem indiciária de José Dias, assinalando como de uma expressão diabólica os olhos de Capitu, irá instaurar em

---

<sup>100</sup> GIRARD. *O desejo “triangular”*, in: *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Tradução de Lília Ledon da Silva. 2009. São Paulo: É Realizações.

Bentinho uma íntima perturbação: era possível que aqueles olhos tão familiares guardassem uma pérfida estranheza? Enquanto não a confirmar, não sossegará. Prossegue a tentar descobrir aquilo que ele nunca tem a percepção em primeiro plano, é sempre conduzido por alguém (um sujeito discursivo) a ver ou a adotar um novo discurso, mesmo que isso implique abandonar as suas impressões ou o seu discurso originário.

Aquela “criatura mui singular”, tão forte, tão independente, tinha olhos dados pelo diabo? Em uma nova espécie de jogo do siso, pede para ver os olhos de Capitu e passa a fitá-los. Reconhece a cor e a doçura, avança o olhar, demora-se nos olhos de Capitu tentando capturar as imagens apontadas por José Dias. Em uma ação fiscalizatória, enfia-se nos olhos da namorada a perscrutar os traços diabólicos apontados pelo agregado. Já não se recorda mais da singular potência do olhar de Capitu, referida por ele mesmo anteriormente: “olhos de uma mulher onde a reflexão não era coisa rara, olhos metidos em si e que se erguiam logo” às vicissitudes da vida. Deste modo, influenciado pela referência do agregado, podemos constatar que já está em curso o início do abandono do próprio discurso do narrador sobre os olhos da namorada.

É importante voltarmos às duas intervenções de José Dias e às respectivas percepções no discurso e nas práticas subjetivas de Bentinho diante de Capitu. Na primeira intervenção, intitulada como “denúncia”, a qual analisamos, inclusive, os extratos sociais e de gênero, localizamos a presença do “desejo mimético” à luz da “triangulação” descrita por René Girard<sup>101</sup>, que une sujeito desejante, mediador e objeto. Segundo o crítico francês, “o homem é incapaz de desejar por si próprio: é necessário que o objeto de seu desejo lhe seja designado por um terceiro” (GIRARD, 2009, p.11). Neste sentido, o discurso de José Dias sobre Capitu age sobre a dinâmica do desejo de Bentinho,

---

<sup>101</sup> GIRARD. *O desejo “triangular”*, in: *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Tradução de Lília Ledon da Silva. 2009. São Paulo: É Realizações.

estabelecendo o rito triangular girardiano no qual o narrador (Bentinho) só consegue definir o seu objeto de desejo (Capitu) a partir da mediação de um terceiro (José Dias). Este raciocínio coaduna-se, com acerto, no caso da primeira mediação (a denúncia). Bentinho espanta-se, “então eu amava Capitu e Capitu a mim?”. A partir deste momento da narrativa, passa a desejar a antiga amiga, e inicia-se toda uma ação estratégica, protagonizada por Capitu, como já vimos, para livrá-lo do seminário.

Cabe a nossa análise verificar a segunda intervenção de José Dias na qual a imagem “dos olhos diabólicos, de cigana oblíqua e dissimulada” é referida a Bentinho. Compreendemos que esta segunda mediação operada pelo agregado produzirá, relativamente à primeira, ainda à luz do “desejo mimético” girardiano, uma torção similaridade/diferença que motivará inflexões na forma de desejo de Bentinho por Capitu. Vejamos a aferição dos olhos sentenciados por José Dias:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. **Não me acode imagem capaz de dizer**, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. **Olhos de ressaca? Vá, de ressaca.** É o que me dá a ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, **a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me.** [...]. (ASSIS, p. 51, grifos nossos)

Na primeira mediação de José Dias, instrumentalizada pela “denúncia”, percebe-se claramente o resultado de uma força sugestiva produzido em Bentinho. Ele, sem antes imaginar viver um amor ou desejar amiga Capitu, após a mediação do agregado, invoca em si a sugestão (objeto girardiano) deste desejo mimético. Ainda que de forma narcísica, “Capitu me ama, assim eu a amo”, passa a admirar Capitu, segue a vigiar o seu corpo, a esmiuçar e a medir os pensamentos e ações da antiga amiga: agora namorada objectal. A força sugestiva da primeira mediação cumpre o seu processo.

A segunda mediação de José Dias estabelecerá uma tensão contraditória ao final do seu processo operante. Podemos, entretanto, afirmar que, mesmo assim, a energia triangular do desejo girardiano cumpre-se. Bentinho anteriormente tinha uma ideia valorizada, de forma positiva, em relação aos olhos de Capitu: eram olhos de inteligência, reflexão e ações. Quando José Dias sugere que são olhos diabólicos, o sujeito desejante, antes inerte em Bentinho, é ativado, pela mediação, a agir no rito triangular. Neste novo campo sugestivo, os olhos de inteligência e argúcia de Capitu são apagados. Passam a vigor, até o final do seu livro de memórias, e como uma marca “famosa” do romance brasileiro os “olhos diabólicos, de cigana oblíqua e dissimulada” de uma mulher. Todavia, como adiantamos, demonstraremos que, nesta energia sugestiva, mimética e triangular do desejo, um íntimo atrito, disperso em uma contínua tensão contraditória até o fim da escrita autobiográfica de Bento Santiago, também estará presente.

A força sugestiva do discurso do agregado sobre os olhos de Capitu movimenta, além do abandono do anterior discurso de Bentinho, uma incursão discursiva na “retórica dos namorados” para, confirmada a sugestão dos olhos diabólicos, o narrador, autonomizando-se em sua escrita, busque encontrar, em termos “de comparação exata e poética”, uma imagem precisamente sua que possa dizer “o que foram aqueles olhos de Capitu”. Aferidos os olhos “ciganos” da namorada, a recepção do desejo mimético, no discurso de Bentinho, virá, pela primeira vez autonomizada: “olhos de ressaca”. Essa imagem, uma manifestação autônoma no discurso do narrador, mais do que ratificar a força sugestiva do desejo, revelará também a sua potência disruptiva, pois no processo seguinte ao ato de desejar, como logo perceberemos, virá, imbricada no discurso do sujeito desejante, a necessidade de uma resposta suspensiva ao desejo.

Neste ponto do processo da segunda mediação do desejo de Bentinho, reside a tensão contínua e contraditória do discurso do narrador que, ao mesmo tempo que se

assemelha à primeira mediação (na qual um desejo sugerido é mimetizado); nesta segunda mediação, teremos um desejo que, além de sugerido, após confirmado, nos limites de uma vertigem do ato de desejar, “para não ser arrastado”, passa a ser repellido. Este complexo ato de desejar, que se inicia mediante a naturalização de um domínio da voz e da vontade do sujeito de desejo, um pedido-mando, “deixe ver os olhos, Capitu”, irá terminar como uma ameaça a este próprio sujeito: “ameaçando envolver-me”. Interessam ao nosso raciocínio as possibilidades psicanalíticas entre experiências de “vertigem: fascínio e perturbação” que Lucia Serrano Pereira<sup>102</sup> (2008), em especial, sobre a ficção machadiana, apresenta e desenvolve:

[...]. Pode designar sensação de giro do corpo, tontura, experiência de desfalecimento, desmaio ou fraqueza; **a perda de autocontrole por um momento**, tentação súbita, desvario ou loucura.

[...]. Perde-se por um momento **a posição de domínio** que nos permite ir à borda fazer a medida controlada da profundidade. Ao contrário, temos a sensação de que podemos ser deslocados a um lugar subjugado pelo buraco, como simples objetos que, imantados, são atraídos por um pólo forte.

[...]. Encontro que aponta para uma **descontinuidade radical**; além disso, para um efeito de avesso, **da queda de um sujeito para uma posição de objeto**. Quem antes dominava pode se ver atraído para sua perda. (PEREIRA, p. 57 e 60, grifos nossos)

Identificamos, nesta potência disruptiva que surge ainda na circulação triangular do desejo mimético de Bentinho, a sua resposta defensiva à inversão dos lugares relacionais sujeito/objeto. Para este narrador, um homem que decide escrever a sua própria história, é insuportável ser reduzido a uma posição objectal.

Acreditamos que fisicamente os olhos de Capitu o ameaçam, como “a onda que tudo envolve e traga”, porque seguem a ser, na verdade, o olhar do discurso (inicial) e abandonado pelo narrador, o olhar livre e inapreensível de uma mulher em efetivas

---

<sup>102</sup> PEREIRA. *O conto machadiano: uma experiência de vertigem*. 2008. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

práticas de um sujeito perceptivo. É mais conveniente a este narrador, seguidamente dissimulado, como já demonstramos, recalcar esses olhos como o olhar da sempre culpa da “mulher diabólica, cigana, oblíqua e dissimulada”, que a opinião autorizadora/mediadora de um outro homem nele incutiu. Gilberto Pinheiro Passos<sup>103</sup> (2003) esclarece um importante traço intertextual na construção deste olhar machadiano de Capitu com a literatura francesa:

E aqui a relação com o texto de *Carmen* se torna ainda bastante particular, porque podemos recuperar a frase citada (*Tu as rencontré le diable, oui, le diable*) e verificar que o danoso, presente no corpo daquela que dança, lê a sorte, fere, entrega-se a outros, vivendo plenamente sua marginalidade, deverá se concentrar no conjunto metafórico: cigana oblíqua, dissimulada, com olhos ofertados pelo diabo.

Tal concentração se dará graças à causa já apontada: é necessário fazer conviver a figura doméstica e a pública. Capitu não é mais a personificação da cortesã ou a cigana, mas guarda traços delas, ao mesmo tempo que incorpora os elementos caracterizadores da vida recatada da burguesia religiosa representada pela família vizinha e rica. Seu corpo não pode estar à mostra, mas seu mundo pessoal será “flagrado” pelo ciúme do rapaz, em virtude do artifício da espreita relativa ao olhar (**reflexo possível desse mundo interior**), ou melhor, do ponto de vista da relação com suas congêneres, metáfora intensa da mulher. (PASSOS, p. 40-41, grifo nosso)

As informações físicas sobre Capitu, uma possível genealogia sua, são relevantes porque traduzem o mundo miscigenado que Machado de Assis engendrou em Capitolina de Pádua (traços também abordados por nós, por exemplo, “de Pádua”), salientando a absorção de um conhecido campo feminino-fatal oriundo de uma literatura europeia antropofagizada pelo escritor brasileiro, no caso, vislumbra-se a presença da personagem Carmen, de Merimée. Todavia, identificamos uma outra força fatal em Capitu diante deste narrador, que até aqui não possuía um campo discursivo próprio, como também já demonstramos: ou foi autonomizado em suas ações interlocutivas subjetivas/sociais por Capitu, ou teve a eclosão dos seus desejos mimetizados/mediados por José Dias. Neste

---

<sup>103</sup> PASSOS. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. 2003. São Paulo: Nankin Editorial.

sentido, a ameaça fatal e física de Capitu, para este narrador, que nunca percebe o que se passa com os próprios olhos (com o próprio discurso) e/ou segue constantemente a dissimular, em nossa análise, não é a ameaça fundamental.

A aflição de Bentinho, diante da potência dos olhos de Capitu, é “reflexo possível desse mundo interior” que avulta na fiscalização, aferição e confirmação de um certo olhar feminino que lança o narrador, sempre em contraste com a namorada, mais uma vez, na posição de objeto de desejo. Enquanto Bentinho precisa constantemente ser autonomizado ou mediado, Capitu sempre foi um sujeito perceptivo de si e do mundo, tendo, em suas reflexões e ações, demonstrado práticas efetivas de um sujeito desejante. Em nossa análise, identificamos que essa é a ameaça fundamental ao mundo de Bentinho. A Capitu que sempre pensa, deseja e age, configurada como mais uma mulher-fatal, na verdade, é a insuportável matriz de uma mediação feminina que autonomizou um inseguro homem-narrador no projeto de escrever e advogar a sua história. Ao Doutor Bento Santiago, promotor e juiz da sua autobiografia, lidar com esse íntimo embargo, que é muito mais que a borda da ameaça física de uma mulher fatal, será o grande processo da sua vida e da sua escrita. Saber silenciar essa “descontinuidade radical<sup>104</sup>”, que ele reconhece bem antes dos “olhos de ressaca”, é o recurso que lhe resta para, ao final, poder, de alguma forma, afirmar-se como o sujeito da sua história, um sujeito de si, do seu discurso e do seu livro. Analisar os autos deste livro-processual é o caminho que nos levará à sentença (e aos fundamentos) do silenciamento de Capitu.

---

<sup>104</sup> PEREIRA. *O conto machadiano: uma experiência de vertigem*. 2008. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.



## **Capítulo 8. Baudelaire e Machado: “uma mulher homem de acção”**

**ou “uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem”.**

Conforme avançam as estratégias para livrá-lo do seminário, poderemos vislumbrar, em Capitu, uma constante ação discursiva para ter o seu Bentinho livre para o amor. Veremos que ela deseja entrelaçar o mundo doméstico e o mundo público, tece correlações de poder entre eles, seguidas de questionamentos sobre si e sobre as relações familiares e políticas. Diligente, questiona o namorado se José Dias marcou a data em que falaria com a mãe. A resposta “que falaria logo que pudesse, e que me pegasse com Deus” não a satisfaz. Passa a inquirir de Bentinho “todas as repostas do agregado, as alterações do gesto, o som das palavras, tudo conferia, rotulava e pregava na memória<sup>105</sup>”, causando, no narrador, o enleio de uma imagem esfíngica, entretanto, mediada com ele próprio, sobre quem era esse ser, quem era Capitu: ao que responde, “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem<sup>106</sup>”.

A manifesta potência simbólica de Capitu, como demonstramos em estudos anteriores, referida pelo narrador em várias passagens, agora, mediante a avaliação de um contraste andrógino, o caráter do narrador e o caráter da namorada, informará sobre o poder de uma mulher, essa “criatura particular”, diante deste homem inseguro. Ainda que, à luz das recorrentes descrições do narrador sobre a namorada, traços de uma mulher-fatal e, após o casamento, conformações de uma esposa burguesa sejam também encontradas na personagem machadiana, acreditamos ser possível, nesta descrição incomum de “uma mulher mais mulher do que um homem era homem”, identificar (como

---

<sup>105</sup> ASSIS, p. 47.

<sup>106</sup> ASSIS, p. 48.

já identificamos à luz das ações de Capitu a autonomizar o narrador) o registro de um novo feminino em práticas efetivas de um sujeito perceptivo<sup>107</sup>.

A constatação do narrador, mediada por uma autocomparação, uma mulher com equivalências a um homem, ou, no caso específico, “uma criatura mais mulher do que eu era homem”, revelará, para Bento Santiago, um motor simbólico que na engrenagem deste ato de definir Capitu por ele, uma aferição de poder será efetivada: mais uma vez o narrador perceber-se-á diminuído em relação à sua companheira. Durante toda a ação discursiva de Capitu, com o objetivo de livrar Bento Santiago da promessa materna para enfim tê-lo para si, essas constatações (mediante aferições) do narrador eram frequentes e traduziam a admiração e reconhecimento de Bentinho por sua companheira: é Capitu quem desenvolve toda a estratégia de conquista do casal.

Após o casamento, essas reflexões do narrador (que informavam sobre o poder de Capitu e revelavam que era ela o efetivo sujeito de discurso do casal) serão restringidas. Essa “criatura particular”, a mulher a ocupar o lugar discursivo do homem na representação burguesa de um casal, será alvo de um processo de censura e controle engendrados no livro das memórias do marido, que em seu processo de escrita, ocultará a origem do empoderamento do narrador. Somente assim, silenciada a força discursiva de Capitu e estabelecida a autoria narrativa na voz e vitimização de Bento Santiago, um discurso social ante essa subversiva criatura/criadora mulher será possível. Capitu não poderá ser representada com suas marcas demiúrgicas. Como já analisamos, o cinzel narrativo do marido terá a função de apontar uma mulher com marcas diabólicas. Para silenciar aquela que o autonomizou, o processo da escrita do narrador guiar-se-á pela

---

<sup>107</sup> BUESCU. *Incidências do olhar: percepção e representação. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)*. 1990. Lisboa: Caminho, pp. 137-138.

sanção histórico-social à mulher independente: punir a mulher criadora de uma dimensão própria de existência. Autora de um discurso que revelava a autonomia e eficácia do seu pensamento, Capitu, uma mulher sujeito de si, que exercia, no campo dos desejos, a sua potência intelectual e erótica, era uma mulher transgressora à ordem discursiva patriarcal.

Até este ponto do projeto autobiográfico de Bento Santiago, elaborado com sensações de despojamento e honestidade que, entretanto, como demonstramos, revelaram-se como jogos narrativos dissimulatórios, a escrita sub-reptícia do narrador ainda oscilava: o narrador/menino/homem que se constatava impotente na esfera discursiva do casal, via-se diante de uma criatura mais mulher do que ele era homem, enfim, resignava-se: “eu louvava as qualidades morais de Capitu<sup>108</sup>”. Agora, empossado na qualidade de narrador/advogado/marido, precisará narrar uma outra história, uma narrativa de sublimação diante de uma mulher com uma potência fálica.

Transposições de imagens fálicas em personagens femininas não são um registro raro em nosso *corpus* de pesquisa. Ressalte-se que essas transposições, quando foram efetivadas, obedeciam à miopia ou ao mimetismo do seu tempo, isto é, a mulher era sutilmente objectivada (e ressignificada) subalternamente diante do homem. Se fosse erigida, no máximo, a uma condição de equidade ao homem, ainda assim exposta ao jugo e ao expurgo social, essa condição de igualdade, se desejasse atingir algum nível de valorização, devia-se imaginar que esta possível (e proibida) mulher era “o homem de acção”<sup>109</sup>. Pelo que já analisamos nas mediações e ações de Capitu, seguidamente a construir e a autonomizar o narrador, impõe-se agora, aos nossos estudos, em razão destas performances femininas da personagem machadiana, verificar a hipótese se Capitu, mesmo com práticas efetivas de um sujeito perceptivo, adaptar-se-á ou não a essa suposta

---

<sup>108</sup> ASSIS, p. 100.

<sup>109</sup> BAUDELAIRE. *Ensaio sobre Madame Bovary de Charles Baudelaire*. In: FLAUBERT. 2016. *Madame Bovary*. Tradução de Helder Guégués. Lisboa: Guerra e Paz Editores, pp. 341-351.

premissa de equidade na qual o poder de uma mulher era “concedido” por um masculino discurso autorizador que representava a mulher como um homem.

À semelhança dos autos do processo criminal de *Madame Bovary*, nos quais “a pessoa moral da esposa do médico de província” foi judicialmente escrutinada, Baudelaire, como veremos adiante, em uma análise demonstrativa da personagem flaubertiana, considera que “não é preciso que minha *heroína* seja heroína, contanto que seja suficientemente bonita, tenha nervos, ambição, a aspiração irreprimível de um mundo superior, ela vai ser interessante (p. 347)”. Na abordagem ensaística do poeta francês, Emma Bovary possui todas as “graças do herói” porque efetivamente age com algumas características potenciais de um homem, as quais, seriam, em síntese, “imaginação, energia, sedução, dominação”. Baudelaire afirma que o autor do romance, “inconscientemente, talvez”, ornou a senhora Bovary de “todas as qualidades viris”, sendo, portanto, transformada em um “homem de acção”. Para que possamos aproximar e comparar esta afirmação baudelaيرية com a constatação do narrador machadiano, “Capitu era mais mulher do que eu era homem”, torna-se necessário verificar se as características viris de Emma, que preliminarmente assemelham-se à força de Capitu como sujeito perceptivo, assimilam-se ou se repelem ao final. Atentemos então às especificações viris elencadas no ensaio de Baudelaire sobre *Madame Bovary*.

[...]. Digo sempre que ela era quase masculina, e que o autor a ornou (inconscientemente, talvez) de **todas as qualidades viris**.

Examine-se atentamente:

1º **A imaginação**, faculdade suprema e tirânica, substituída ao coração, ou o que chamamos coração, de onde o raciocínio é ordinariamente excluído, e que domina geralmente na mulher como no animal;

2º Energia súbita de **acção**, rapidez de **decisão**, fusão mística da razão e da paixão que caracteriza **os homens criados para agir**;

3º Gosto imoderado da **sedução**, da **dominação** e até mesmo de todos os meios vulgares de sedução, descendo até ao charlatanismo da indumentária,

dos perfumes e da pomada — tudo se resumindo a duas palavras: dandismo, amor exclusivo da dominação.

4º Até na sua educação no convento encontro a prova do temperamento equívoco de Madame Bovary.

As boas freiras notaram nesta joenzinha uma espantosa aptidão para a vida, para aproveitar a vida, para especular nos prazeres; – **eis o homem de acção!**  
(BAUDELAIRE, p. 348-349, grifos nossos)

Diante do que já analisamos sobre as memórias de Bento Santiago, em particular, no que tange ao processo de autonomização do narrador, mediado por Capitu para livrar o namorado da promessa materna, é lícito afirmar que o item 1º do ensaio de Baudelaire aplica-se à potência discursiva da personagem machadiana. Por oposição à mulher equiparada ao animal, “de onde o raciocínio é ordinariamente excluído, agindo apenas com o coração”, identificamos que não é o modo de agir de Capitu, pelo contrário, a capacidade de raciocínio, imaginação e reflexão “nela não eram coisas raras” e demonstravam, até o início da ofensiva casmurra do silenciamento da matriz feminina, a inteligência, a imaginação e a correspondente eficácia do raciocínio de Capitu.

No que se relaciona ao item 2º das qualidades viris elencadas por Baudelaire, “a súbita energia de ação, rapidez de decisão, fusão mística de raciocínio e paixão”, manifesta-se, também, de maneira corrente no poder discursivo de Capitu, estudado por nós desde o início da estratégia articulada por ela, diante de um impotente Bentinho, para livrá-lo do seminário. Capitu antevê as dificuldades familiares, prepara a fala do rapaz, define o momento para as palavras, coopta o agregado José Dias como aliado e não teme a ameaça da mãe do namorado. Diante dos desafios, age com firmeza e paixão. Entre Bentinho e Capitu, ela é efetivamente o “homem de acção” baudelairiano.

Concernente à matéria do item 3º, sedução e dominação, o poder dos “olhos diabólicos”, “de cigana oblíqua e dissimulada”, a Capitu dos “olhos de ressaca que a tudo arrastam e devoram”, conquistando e submetendo Bentinho ao seu domínio, assemelha-

se aos campos de sedução e dominação simbolizados na relação de Emma com Léon, este último tornado mais seu amante do que ela amante dele: é Emma quem desenvolve o curso do processo de erotismo e submissão. Em análise anterior, demonstramos o poder de ação, de sedução e de dominação de Capitu: é ela quem conquista e submete Bentinho ao seu domínio intelectual e erótico. Nesta possível “dominação feminina”, a assertiva baudelairiana e a afirmação do narrador machadiano, “a mulher homem de acção” ou a mulher, “criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem”, a nosso ver, compreendendo-as aqui como transposições que demonstram o registro de uma transcendência (feminina) a um estatuto superior (fálico) de poder, sob outra perspectiva, fundamentada na análise que a seguir desenvolveremos, essas mesmas transposições revelarão processos e objeções com as quais abordaremos as mediações simbólicas propostas por Baudelaire e Machado, em especial, no que se refere ao funcionamento ou não desta potência fálica imputada a Capitu, “uma criatura mui particular”.

## Capítulo 9. De dentro de casa para a percepção do mundo, Capitu:

### a intrusa de um mundo e uma escrita como reintegração de um poder.

À luz de nossa análise desenvolvida no capítulo anterior, “*Baudelaire e Machado: ‘uma mulher homem de acção’ ou ‘uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem’*”, é possível estabelecermos um novo contraste entre as personagens flaubertiana e machadiana. Como vimos, Emma Bovary, no estudo ensaístico de Charles Baudelaire, é instada a uma potência masculina em razão de suas capacidades de imaginação e sedução. Entretanto, o poeta francês, ao estudá-la como um “homem de acção”, não chega, conseqüentemente, a individualizá-la como uma mulher em acção de si, porquanto Emma sempre esteve em uma pulsão masculina e imagética. Em nossa análise, iremos identificar - mediante as ações e as reflexões de Capitu para construir um raciocínio próprio diante de fatos conhecidos da História, em contraste com a sua própria vida e tempo - a manifestação inequívoca de um sujeito perceptivo a elaborar um posicionamento individual e político sobre as suas próprias condições de existência. A personagem machadiana, ainda que no campo do *understatement*, e distinguindo-se da assertiva do ensaísta francês, ensinará uma percepção que a configure, efetivamente, como uma mulher em acção de si diante de um mundo regional ou universal. Neste sentido, os estudos de Roberto Schwarz<sup>110</sup> serão orientadores para o nosso pensamento.

Capitu, pelo contrário, **satisfaz os quesitos da individuação. A menina sabe a diferença entre compensações imaginárias e realidade, e não tem apreço pelas primeiras.** Em país tão sentimental, ainda mais se tratando de mocinhas, deve-se assinalar o incomum dessa iniciativa machadiana de estudar a beleza, a aventura e a tensão próprias ao uso da razão. [...]. **Capitu não só tem desígnios próprios, os quais consulta, como tem opinião**

---

<sup>110</sup> SCHWARZ. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. In: PIZARRO, Ana. (org). 1994. *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Volume 2. Emancipação do Discurso*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, pp. 360-382.

**formada e crítica** a respeito de seus protetores, e até da religião deles.  
(SCHWARZ, p. 371, grifos nossos)

Na escrita autobiográfica do narrador, como vimos desde o início dos nossos estudos, o apreço por personagens históricos evidencia-se como sendo de tal forma motivador que se aproxima de um delírio grandiloquente sobre as razões de escrever. “Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César” são chamados ao preâmbulo do livro. Sobre César, o narrador possui uma predileção incontida, é a ele que a incitação a escrever é tributada, produzindo uma excitação sobre a futura potência dos seus projetos de escrita, “deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo”. Em nosso estudo para identificar, no texto machadiano, as reflexões de Schwarz (1994) sobre o pensamento crítico de Capitu (e perante o já analisado por nós na lavra machadiana), sabemos que esse campo perceptivo da jovem será sonogado pelo narrador para ocultar a matriz da sua autonomização em conseguir escrever a história. Sendo assim, veremos como em uma nova referência a César, a capacidade de intelecção e subjetivação de Capitu, diante de um fato histórico, acabará por revelar (em uma investigação comparatista do texto machadiano, aproximando e contrastando diálogos) novas vontades de saber, algumas conclusões, a voz e o pensamento crítico de Capitu:

**Um dia, Capitu quis saber o que eram as figuras da sala de visitas.** O agregado disse-lho sumariamente, demorando-se um pouco mais em César, com exclamações em latim:

- César! Júlio César! Grande homem! *Tu quoque, Brute?*

**Capitu não achava bonito o perfil de César, mas as ações citadas por José Dias davam-lhe gestos de admiração.** Ficou muito tempo com a cara virada para ele. Um homem que podia tudo! que fazia tudo! Um homem que dava a uma senhora uma pérola do valor de seis milhões de sestércios.

**- E quanto valia cada sestércio?**

José Dias, não tendo presente o valor do sestércio, respondeu entusiasmado:

- É o maior homem da história! (ASSIS, p.49, grifos nossos)



Por várias passagens da escrita do narrador, demonstramos o ardil da dissimulação a conduzir o relato das suas memórias. Como já foi possível estabelecermos a hipótese de que o solene agradecimento a César (pela motivação em escrever) configura-se como mais um desses simulacros narrativos, pois quem autonomiza Bento Santiago no plano da linguagem é verdadeiramente Capitu; quando o nome do imperador romano volta ao plano da narrativa, uma nova tentativa de estabelecer um indício de suspeição ao caráter de Capitu é engendrada tacitamente. Diante de um homem rico e poderoso, a companheira do narrador parece interessar-me mais pelo “valor de uma pérola oferecida a uma senhora”. Veremos tratar-se de mais uma ação para desqualificar a imagem da mulher que, além de o autonomizar como um ser de linguagem, firma-o, na dinâmica das relações familiares, como o homem esperado para herdar o poder do pai. Aparentemente valorativa, a afirmação “Capitu era uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem”, assim como outras assertivas machadianas, guarda mundos ocultos, muitos, inclusive, contraditórios ao que está à superfície da escrita.

Como veremos a seguir, diálogos subsequentes à tentativa do narrador de destacar o impulso de Capitu pelo valor da pérola, desacreditando o interesse da jovem sobre César (“não achava bonito o perfil de César, mas as ações citadas por José Dias davam-lhe gestos de admiração”) irão trazer, das camadas do texto machadiano, a perspectiva de Capitu admirar César por sua superioridade de engenho e de conquista: uma personagem emblemática que, com atributos de inteligência, ambição e coragem, mobilizou a história escrita em seu próprio nome. Ora, o narrador é o contrário de César, Bentinho possui um mundo pronto a ser herdado e exercido sem empenho. Ao final do século XIX, no universo de uma família brasileira oriunda do poder do latifúndio e de uma nascente burguesia, componentes da histórica elite política nacional (Doutor Pedro de Albuquerque Santiago, pai de Bentinho, era deputado), o homem que escreve as suas

memórias pertence a um estrato social que submete a família (e o seu entorno) a um poder estabelecido e não-permeável a mobilizações sociais. Capitu aprecia as ações de César. Ela também mobiliza-se em avaliações estratégicas, especula sobre o passado e o futuro, pressente os desafios de sua condição social, questiona-se, pondera, não teme viver, avança. As suas “curiosidades” históricas são, no limite, formas de percepção de si.

- Oh! conte-me as festas da Coroação.

**Sabia já o que os pais lhe haviam dito, mas naturalmente tinha para si que eles pouco mais conheceriam do que o que se passou nas ruas.** Queria a notícia das tribunas da Capela Imperial e dos salões dos bailes. Nascera muito depois daquelas festas célebres. Ouvindo falar várias vezes da Maioridade, teimou um dia em saber o que fora este acontecimento; disseram-lho, e **achou que o Imperador fizera muito bem em querer subir ao trono aos quinze anos.** Tudo era matéria às curiosidades de Capitu. [...]. (ASSIS, p.50, grifos nossos)

Ao atentarmos a nossa análise para um outro campo análogo das “curiosidades de Capitu”, podemos verificar, mais do que um aparente deslocamento de interesses por bustos históricos, (migra-se de um rosto universal, o imperador Júlio César, para uma dimensão política regional, o imperador Dom Pedro II), uma constância temática e existencial nos desejos de saber da jovem. Movendo-se do imperador romano para o imperador brasileiro, Capitu pretende estabelecer pontos de vista, correlações históricas que possam desenvolver uma autonomia ao seu próprio pensamento. Acreditamos ser relevante observar que, sobre o acontecimento da maioridade imperial, Capitu já tinha conhecimentos prévios, o saber dos pais, o saber das ruas. Entretanto, ela os retém como insuficientes, deseja saber mais, intenta conhecer novas mediações para, objetivamente, poder apropriar-se de um fato histórico em um processo subjetivo de saber. Afirma então que César não tinha um perfil bonito, mas era admirável por suas ações, e que Dom Pedro II fez muito bem em querer subir ao trono aos quinze anos, uma idade semelhante à sua. Capitu, em nosso entendimento, traduz os mundos em sua vida, seja um mundo universal, ou um mundo regional. Ambos, assimilados como conhecimentos, são convergidos em

experiências para a sua própria vida. Neste contínuo processo de atravessamentos e apropriações de saberes, a companheira de Bentinho desenvolve uma consciência crítica, social e coletiva bem à frente das demandas de uma jovem do seu tempo.

- Medo?

- Sim, pergunto se você tem medo.

- Medo de quê?

- **Medo de apanhar, de ser preso, de brigar, de andar, de trabalhar...**

Capitu fez um gesto de impaciência. **Os olhos de ressaca não se mexiam e pareciam crescer.** Sem saber de mim, e, não querendo interrogá-la novamente, entrei a cogitar donde me viriam pancadas, e por quê, e também por que é que seria preso, e quem é que me havia de prender. Valha-me Deus! Vi de imaginação o aljube, uma casa escura e infecta. [...]. **Capitu tornou ao que era, disse-me que estava brincando, não precisava afligir-me,** e, com um gesto cheio de graça, bateu-me na cara, sorrindo, e disse:

- **Medroso!**

- Eu? Mas...

- Não é nada, Bentinho. Pois quem é que há de dar pancada ou prender você? Desculpe que eu hoje estou meio maluca; quero brincar, e... (ASSIS, p.65, grifos nossos)

Capitu é César. A personagem machadiana antevê os perigos do mundo e de viver, ela os desvela e traz à ordem do dia para considerações que, no fundo, são suas; Bento Santiago, por sua condição de classe abastada com seus privilégios, desconhece esse mundo, “medo de apanhar, de ser preso, de brigar, de andar, de trabalhar”. Submetido, por Capitu, a essas possíveis vivências, o jovem assombra-se. Neste sentido, as palavras do narrador, “uma criatura mais mulher do que eu era homem”, demonstram um caráter quase físico. Ao elaborar os perigos da vida, diante do tempo e das contingências sociais dos dois, Capitu assume a posição de protetora do casal, sentencia o caráter frágil do companheiro, bate-lhe no rosto e sorri: “Medroso!”. Novamente, as orientações de Schwarz (1994) são importantes à nossa análise.

O brilho de Capitu decorre também da comparação com os demais dependentes. Já vimos que José Dias compensa a precariedade da situação de agregado com superlativos e futricas. [...]. **O confronto mais interessante se faz com o próprio Bento**, que enquanto não casa, deve ser incluído no campo dos sujeitados a Dona Glória. **Em ambas as linhas não podia ser mais completa a superioridade de Capitu**: ela não foge da realidade para a imaginação, e é forte o bastante para não se desagregar diante da vontade superior. (SCHWARZ, p. 372, grifo nosso)

Hábil em várias linguagens discursivas, autonomizadora do narrador, dona da sua voz e do seu corpo, ponderada, sempre em ações e reflexões de si e do mundo, não movida por idealizações imaginárias, Capitu é a jovem companheira que o ex-seminarista, herdeiro do poder familiar, entretanto, submetido à instância materna, esposará. Veremos adiante, como o antigo pacto de igualdade entre os enamorados, após o matrimônio, será posto em causa diante do contraste emocional e intelectual gerador dos confrontos levados ao limite e que agora, entre um marido e uma mulher, esse pacto, em vias de esgarçamento, irá demandar uma persecutória recuperação de um poder histórico que não poderia ser perdido para “uma mulher mais homem do que eu era”.

### **9.1. Uma culpa, um processo ou escrever com o dom casmurro de dissimular:**

**“enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim”.**

Ainda durante a juventude na casa materna, a estabilidade intelectual e emocional de uma mulher segura de si diante das contingências da vida, em contraste com um homem inseguro, porém expectante de um poder por sua condição familiar, algumas reações de Bentinho já eram indiciárias de um ponto insuportável de tensão. A exemplo de algumas situações que são instrumentais para informar (e antecipar) sobre o futuro ambiente matrimonial no qual ideias e respostas diferentes às solicitações da vida deveriam ser conduzidas, mediante um lícito diálogo, a uma convivência garantida pela certeza do respeito às subjetividades, livre de assédios psicológicos e outras violências,

identificaremos, em manifesto ataque a essas premissas de afeto e alteridade, nas práticas juvenis de Bentinho, percepções semelhantes ao que ele viria ser como marido de Capitu.

Sempre a ir e vir do seminário, incomodado com a desenvoltura e o crescimento da namorada, “era mulher por todos os lados”, aturdido com a calma da jovem em elaborar uma resolução que o liberasse da promessa materna do seminário, em mais uma ação dissimulatória, para testar o quanto de amor Capitu reservava a ele, Bento insinua uma conformação ao projeto da mãe: ele iria mesmo ordenar-se padre. A seguir, submete Capitu a duas promessas: ela só há de se confessar com ele para “eu lhe dar a penitência e absolvição” e só virá a casar, caso ele seja o padre a realizar o matrimônio. Capitu, indignada com o jogo e a dissimulação, responde-lhe, com calma e naturalidade, que irá assistir à missa nova do “reverendíssimo” sacerdote, no que tange a casar-lhe, “seria esperar muito tempo, você não vai ser padre já amanhã, leva muitos anos... Olhe, prometo outra coisa; prometo que há de batizar o meu primeiro filho”. Ao relatar esse fragmento das suas memórias, o narrador, neste confronto de vicissitudes e possíveis respostas, aponta os seus movimentos com “o sangue correndo e o furor na alma” até o “golpe final” da submissão de Capitu às promessas, estratégia dissimulatória que resulta em derrota. Além do espanto, percorreu-lhe um fluido, “não achei palavra nem gesto, fiquei estúpido”. A ideia eufemística de “um coração em brasa, incapaz de raciocínio”, sempre guiado por jogos dissimulatórios de poder e submissões, começa a se aproximar de ideias persecutórias veiculadas por imagens que retornam aos movimentos já referidos, com “o sangue correndo e o furor na alma”. À janela, a passagem de um jovem cavaleiro ao largo que “voltou a cabeça para o nosso lado, e olhou para Capitu, e Capitu para ele”, despertará, no narrador, um novo acesso de cólera, provocando, de imediato, a suspensão do diálogo, ainda que dissimulatório e movido apenas pelos “golpes das palavras”. Capitu fica sozinha à janela e o narrador move-se para as suas percepções interiores.

**Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim.** Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abanava os soluços com a ponta do lençol. Jurei não ir ver Capitu naquela tarde, nem nunca mais, e fazer-me padre de uma vez. Via-me já ordenado, diante dela, que choraria de arrependimento e **me pediria perdão, mas eu frio e sereno**, não teria mais que desprezo, muito desprezo; voltava-lhe as costas. Chamava-lhe perversa. **Duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles.**

Da cama ouvi a voz dela, que viera passar o resto da tarde com minha mãe, e naturalmente comigo, como das outras vezes; mas, por maior que fosse o abalo que deu, não me fez sair do quarto. Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; eu continuei surdo, a sós comigo e o meu desprezo. **A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue...** (ASSIS, p. 96-97, grifos nossos)

Evidenciam-se aqui, de forma explícita nos pensamentos do narrador, os múltiplos relatos de violência seguidos de práticas históricas de feminicídio<sup>111</sup> oriundas, com contumácia, de homens intimidados pela subjetividade de suas companheiras. Bentinho atravessa todo o percurso que conduz à violência doméstica<sup>112</sup>, mesmo se de momento apenas imaginária. Parte de jogos de poder; dissimula a verdade para colher comportamentos que preencham as suas expectativas de “senhor da mulher”; falhado e diminuído no campo das ideias, frustrada a potência de uma linguagem que ele julgava inconteste, passa a considerar, sem remorso, a violência, “duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles”. Do anterior assédio psicológico, quando falseia a entrada ao seminário e pretende submeter Capitu às duas promessas, do golpe das palavras com “o sangue correndo e o furor na alma” ao sentimento de “estúpido e sem achar palavras”, envereda, “frio e sereno”, pelas agressões físicas, “vontade de cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue”.

---

<sup>111</sup> A palavra “feminicídio” (adaptado pela antropóloga mexicana Marcela Lagarde) origina-se do termo “femicídio” utilizado, em 1976, na Bélgica, pela socióloga sul-africana Diana E. H. Russel por ocasião de um simpósio intitulado *Tribunal Internacional de Crimes contra as Mulheres*.

<sup>112</sup> No Brasil, além da lei 11.340/06, a lei Maria da Penha, a lei 13.104/15, conhecida como a “Lei do Feminicídio”, alterou o Código Penal Brasileiro, incluindo como qualificador (a cominação penal, de 06 a 20 anos, é alterada para 12 a 30 anos de reclusão) do crime de homicídio nos casos de “I - violência doméstica e familiar e II - menosprezo ou discriminação à condição de mulher”. A necessidade de segundas tutelas legislativas, 2006 e 2015, reflete os níveis alarmantes de violência contra a mulher. Dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, IPEA, apontam que, entre 2007 e 2011, ocorreu um feminicídio a cada uma hora e meia no Brasil, o que resultou em um total de 28.800 casos efetivamente registrados. Disponível: <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/feminicidio.htm> Acesso: 29 de setembro de 2019.

Percebe-se, no discurso quase vampírico do narrador (que está prestes a casar-se com Capitu) a ideia de assassinar a companheira como um processo que garanta uma punição, no corpo feminino, pela perda do poder de um homem. De uma prática policial, surgirá o rompante do homem-juiz-executante: o narrador, na manhã seguinte, considera um recurso *ex officio* em prol de Capitu. A resolução é imaginada como um julgamento, todavia, veremos a seguir que Bento, ao manifestar-se com uma expressão modalizadora, “ouvi-la e julgá-la; podia ser que tivesse defesa e explicação”, indica a sua falta de convicção na “inocência” de Capitu. Em nossa análise, antes de a ouvir e julgar, Bento já tinha a decisão sobre todo o processo inquisitório e familiar de controle da companheira.

Não ceei e dormi mal. Na manhã seguinte não estava melhor, estava diferente. A minha dor agora complicava-se do receio de haver ido além do que convinha, deixando de examinar o negócio. Posto que a cabeça me doesse um pouco, **simulei** maior incômodo, com o fim de não ir ao seminário e falar a Capitu. Podia estar zangada comigo, podia não querer-me agora e preferir o cavaleiro. **Quis resolver tudo, ouvi-la e julgá-la; podia ser que tivesse defesa e explicação.**

Tinha ambas as coisas. Quando soube a causa da minha reclusão da véspera, disse-me que era grande injúria que lhe fazia; não podia crer que depois da nossa troca de juramentos, tão leviana a julgasse que pudesse crer... E aqui romperam-lhe lágrimas, e **fez um gesto de separação**; mas eu acudi de pronto, peguei-lhe das mãos e beijei-as com tanta alma e calor que as senti estremecer. [...]

Consentiu em retirar a promessa, mas fez outra, e foi que, à **primeira suspeita da minha parte, tudo estaria dissolvido entre nós**. Aceitei a ameaça, e jurei que nunca a haveria de cumprir; **era a primeira suspeita e a última**. (ASSIS, p.97-98, grifos nossos)

Sempre a dissimular, seja para a companheira, seja para mãe, consegue não ir ao seminário. Aflito pela possibilidade das consequências do seu furor incontido - a jovem poderia agora preferir-lhe o cavaleiro - o narrador admite escutá-la, “podia ser que tivesse defesa e explicação”. Capitu, mais uma vez, consciente da gravidade da situação, aponta o desejo de separar-se. Mediante os afectos efusivos de Bentinho, é dissuadida da separação; entretanto, estabelece a ressalva de que, caso houvesse uma reincidência do narrador, tudo mudaria. Após o casamento, veremos como esse quadro persecutório de

suspeitas, inseguranças e dissimulações evoluirá, e como a capacidade perceptiva de Capitu reagirá diante de uma narrativa que oculta e simultaneamente manifesta um discurso de controle e submissão.

## **9.2. Um novo nome, a senhora Bento Santiago:**

### **o matrimônio como o devido fim de um processo, uma sentença.**

Durante a lua de mel, o jovem inseguro e ciumento volta a dominar a mente, as palavras e as percepções do marido. Bento Santiago desconfia que a pressa de Capitu em voltar para casa deriva de um velado enfado: a onnipresente companhia dele. Assim, especula a seu talante sobre a impaciência de sua esposa. As marcas dos ciúmes aqui são brandas, mas haverá um tempo no qual terá ciúmes de tudo, qualquer momento de ausência, ou de pretensa ausência de Capitu, ambos serão alvo da febre obsessiva dos seus ciúmes. Durante o tempo da lua de mel na serra, quando pergunta à esposa se já estava aborrecida dele, perante essa desconfiança inaugural do tempo de casados, todavia recidiva do histórico de insegurança, ciúmes e assédios, a resposta de Capitu demonstra, sem erros, a percepção que ela retinha sobre o caráter do marido. O que Capitu não poderia ter percebido é que a dissensão entre eles, que percorria os campos da linguagem, do domínio do corpo com o uso da palavra, do controle das emoções com inteligência, agora, entre marido e esposa, não teria mais a anterior recepção do tempo do “pacto de cumplicidade” das estratégias discursivas elaboradas por ela, e que, consequentemente, ainda no tempo de namorados, livraram Bentinho do seminário para que pudessem casar.

[...]. Uma ou outra vez, falámos em descer, mas as manhãs marcadas eram sempre de chuva ou de sol, e nós esperávamos um dia encoberto, que teimava em não vir. **Não obstante, achei que Capitu estava um tanto impaciente por descer.** Concordava em ficar, mas ia falando do pai e de minha mãe, da



falta de notícias nossas, disto e daquilo, a ponto que nos arrufamos um pouco.  
**Perguntei-lhe se já estava aborrecida de mim.**

- Eu?

- Parece.

- **Você há de ser sempre criança**, disse ela fechando-me a cara entre as mãos e chegando muito os olhos aos meus. Então eu esperei tantos anos para aborrecer-me em sete dias? Não, Bentinho; digo isto porque é realmente assim, creio que eles podem estar desejosos de ver-nos e imaginar alguma doença; e confesso, pela minha parte, que queria ver papai.

- Pois vamos amanhã.

- Não; há de ser com tempo encoberto, redarguiu rindo. (ASSIS, p. 122, grifos nossos)

No campo de um comum debate de ideias, é possível percebermos que Bento Santiago, agora imbuído das suas expectantes representações de um marido, inicia as primeiras ações de um deslocamento discursivo. Veremos a seguir como, à medida que Capitu passa a ser referida pelas orações de um discurso indireto organizadas pela voz fiscalizatória e autorizadora do homem a conduzir a expressão social do casal, mais a sua retração ao silêncio e à concordância com a voz do marido serão instadas. Atravessando esse processo de transferência discursiva, o narrador não descuidará de sempre sugerir o que ele deseja que o leitor perceba, desde o início do seu projeto de escrita: a potência complexa e suspeita da natureza de sua mulher.

No mais tudo corria bem. Capitu gostava de rir e divertir-se, e, nos primeiros tempos, quando íamos a passeios ou espetáculos, **era como um pássaro que saísse da gaiola**. Arranjava-se com graça e modéstia. Embora gostasse de **joias, como as outras moças, não queria que eu lhe comprasse muitas nem caras**, e um dia afligiu-se tanto que prometi não comprar mais nenhuma; **mas foi só por pouco tempo**. (ASSIS, p. 123, grifos nossos)

Com a constância dissimulatória de sempre, o processo de sugerir uma natureza ambígua de Capitu segue o seu curso. Ainda aqui, a sutileza é intrincada. Ao mesmo tempo em que denuncia a natureza aprisionada de Capitu, revelando-se inadaptada ao casamento “canônico”, estabelecendo algum indício da sua inquietação fatal, “como um pássaro que saísse da gaiola”, Bento contrasta-a com uma virtude: era uma esposa contida

com joias, portanto, uma mulher econômica e pouco ambiciosa. É notória, na escrita do narrador, com a finalidade de engendrar um ataque, a conhecida práxis jurídica oriunda da retórica latina da *captatio benevolentiae*. O leitor, inicialmente agradado com a contrição econômica da esposa do narrador, tende a um certo campo afetivo para, logo a seguir, ser vítima de um logro. Reconstituindo uma outra passagem do interesse de Capitu por joias, temos aqui um ardil análogo à pérola que César oferece a uma senhora, como pudemos ver anteriormente. Diante de um possível interesse de Capitu (o narrador a estimular a benevolência) pelas ações e poder do imperador romano, ao final, criminaliza-se uma cobiça da jovem, “quanto valia cada sestércio?”. A estratégia e o deslinde narrativo são semelhantes. Manifesta a esposa econômica, o desejo “de não querer muitas joias nem caras” revelou-se falso aos olhos do marido: “foi só por pouco tempo”. O leitor, e reitere-se, a leitora, da escrita e experiência autobiográfica do narrador, são conduzidos, *pari passu*, para algo além da leitura de um simples livro de memórias de um homem casmurro e infeliz. Veremos, mais à frente, como a escrita do agora advogado, Doutor Bento Santiago, guiar-se-á pela semelhança, por vezes de uma forma ostensiva - nomeadamente no plano textual - a um campo discursivo de um Tribunal do Júri no qual uma mulher será responsabilizada, não pela autonomia do narrador, mas pelo arruinamento de um homem de família.

Além do controle da voz de Capitu pela retração do discurso direto, na proporção inversa da hipertrofia da voz e do discurso indireto do narrador (gerando um filtro onnipresente no qual a representação da esposa não é nunca autonomizada da voz do marido), fica claro que, na escrita de Bento Santiago, a companheira Capitu, não mais a cúmplice de lutas, agora objectivada através da representação da mulher casada, sob o domínio do marido narrador, será submetida a uma outra espécie de controle.

[...]. Na Glória era uma das nossas recreações; também cantava, mas pouco e raro, por não ter voz; um dia **chegou a entender que era melhor não cantar nada e cumpriu o alvitre**. De dançar gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; **os braços é que...** Os braços merecem um período.

Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de **desvanecimento**. [...]. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que rogavam por eles as mangas pretas, **fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui**, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios, concordou logo comigo.

- Sanchinha também não vai, ou irá de mangas compridas; **o contrário parece-me indecente**.

- Não é? Mas não diga o motivo; hão de chamar-nos seminaristas. Capitu já me chamou assim.

Nem por isso deixei de contar a Capitu **a aprovação de Escobar**. Ela sorriu e respondeu que os braços de Sanchinha eram malfeitos, mas cedeu depressa, e não foi ao baile; a outros foi, **mas levou-os** meio vestidos de escumilha, ou não sei quê, **que nem cobria nem descobria inteiramente**, como o Cendal de Camões. (ASSIS, p. 124, grifos nossos)

O efetivo processo de apagamento da expressividade discursiva de Capitu implementar-se-á nesta torsão entre arrebatamentos de ciúmes com dissimulações de um homem inseguro (tornado senhor pela configuração institucional do matrimônio) diante de uma mulher que, em suas várias práticas discursivas, sempre foi sujeito de si. Na primeira metade do livro das memórias do narrador, Capitu surge com a “presença de uma voz alta e com um domínio natural”, agora, reescrita como a esposa do narrador, “também cantava, mas pouco e raro, por não ter voz; um dia chegou a entender que era melhor não cantar nada e cumpriu o alvitre”. O engenho é sutil e encaminha o apagamento de qualquer expressão discursiva de Capitu, sobretudo, em um campo social, traduzindo a posse da mulher como algo exclusivo e sob permanente controle, “cumpriu o alvitre”. Estabelecida uma censura sobre a voz de Capitu, claramente, o discurso direto da personagem já está em processo de supressão; suas linguagens artísticas, antes admiradas, também serão confiscadas, o canto aqui é um exemplo. Incumbir-se-á o narrador do seu maior desafio: diante de “uma criatura mui singular”, mais mulher do que ele era homem,

“uma mulher por todos os lados”, Bento Santiago também cuidará de estabelecer o controle e censura da linguagem discursiva do corpo de Capitu. Sobre esse poder e a sua execução processual, as reflexões de Pierre Bourdieu<sup>113</sup> (2002) são esclarecedoras:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser percebido (percipi), **tem por objetivo colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica**: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se esperam que sejam femininas, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até apagadas. **E a pretensa feminilidade muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas**, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. [...]. (BOURDIEU, p. 58, grifos nossos)

Na verdade, o escrutínio e o processo de controle sobre o corpo de Capitu, mediante a escrita do narrador, seguem o itinerário de dominação masculina aqui descrito por Bourdieu. Bento Santiago inicialmente envaidece-se com a pretensão da posse dos braços da esposa, “eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento”. A seguir, como já sabemos, a histórica onda de inseguranças e ciúmes retorna e o assalta. O olhar dos outros homens e a presença de outras “mangas pretas que roçavam por eles” acionam a sua estratégia de dominação, para a qual solicita o apoio de outro homem, Escobar, a fim de conseguir resolver o que ele intitula, eufemisticamente, como “tédios”. Ressalte-se que quando ele conta a Capitu sobre “a aprovação de Escobar” no que tange à indecência dos braços expostos e a imposição de uma censura decidida entre pares acerca dos corpos das esposas em eventos sociais, “não vai, ou irá de mangas compridas; o contrário parece-me indecente”, a resposta de Capitu, que já havia chamado o narrador de “seminarista”, mais uma vez, é articulada no plano de um discurso indireto. Lentamente, todo o processo de censura e controle das expressões discursivas de Capitu segue avante. Não sem resistência, é necessário destacar, pois Capitu deixa de ir ao baile.

---

<sup>113</sup> BOURDIEU. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner – 2ªed. – 2002. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Todavia, “a outros foi, levou os braços meio vestidos de escumilha, ou não sei quê, que nem cobria nem descobria inteiramente, como o Cendal de Camões”, demonstrando que a planeada dominação do corpo de Capitu, em razão de sua performance e resistência como um sujeito perceptivo (distinta de um sujeito receptivo “em dependência simbólica”), não consegue integralmente se efetivar. Nestes primeiros tempos do casamento, Capitu ainda consegue ser um sujeito de si com práticas efetivas de um sujeito perceptivo. À proporção que os ciúmes e a insegurança dominante de Bento Santiago, diante da mulher que o autonomizou como homem e narrador, o levarem a um ajuste de forças para repor uma ordem familiar (e narrativa), estes controles do corpo e dos movimentos discursivos de Capitu tornar-se-ão progressivamente mais frequentes, ostensivos e violentos.

### **9.3. Para elas uma escrita, uma sentença: a lei de um imperativo.**

Assim como vimos, no processo criminal contra *Madame Bovary*, a obstinação do procurador de justiça em insistir que “uma simples morte” não era o suficiente para absolver a história de uma mulher imparável, que nem o pai, o marido ou o padre conseguiram submeter, e que por isso apenas ele então, “o braço forte da justiça”, Ernest Pinard, o conseguiria, tornando o livro “peremptoriamente condenável diante da garantia da moralidade e da ordem familiar e religiosa”; assim como identificamos a mesma lei, o mesmo tom e a mesma sentença quando Jorge, em *O Primo Basílio*, exige, “em nome de um princípio de família”, que o primo Ernestinho, na escrita final de sua peça de teatro, mate a esposa adúltera, ainda que o adultério tenha tido início para salvar o marido de dívidas; do mesmo modo, podemos identificar semelhante sentença em *Dom Casmurro*, quando o advogado e marido narrador de suas memórias, Bento Santiago, imerso na fase

persecutória dos seus ciúmes delirantes<sup>114</sup> e após assistir, no teatro, à representação shakespeariana de *Otelo*, passa a considerar o assassinato<sup>115</sup> de sua esposa. Em uma graduação de culpabilidade, compara Capitu, declarada por ele “deveras culpada”, a Desdêmona, que “era inocente”. A conclusão deste julgamento, nas linhas de um silogismo subjetivo e patriarcal, resultará na percepção de um discurso equivalente ao assomo do procurador de justiça no caso *Madame Bovary*: uma simples morte não bastaria a Capitu.

[...]. O último ato mostrou-me que não eu, mas **Capitu devia morrer**. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.

– E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo – que faria o público, **se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu?** E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; **era preciso sangue e fogo**, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento **como eterna extinção**. (ASSIS, p. 149, grifos nossos)

Em análise anterior, demo-nos conta da natureza violenta do narrador quando, ainda jovem e prestes a casar-se com Capitu, em um acesso de ciúmes e insegurança, com “o sangue correndo e o furor na alma”, imagina assassinar Capitu, tendo “ela entre os dentes” e “cravar-lhe as unhas no pescoço, vendo-lhe sair a vida com o sangue”. Agora,

---

<sup>114</sup> FREITAS. “*Eu não amo. É ela que o ama!*”. In: SCHPREJER. (org). 2008. *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 127-138.

<sup>115</sup> Ainda segundo o psicanalista Luiz Alberto Pinheiro de Freitas (2008), Sigmund Freud descreveu o que chamou “as três camadas ou graus do ciúme”, que podem ser: “ciúme (1) competitivo ou normal, (2) projetado, e (3) delirante”. O ciúme competitivo ou normal aparece toda vez em que uma pessoa se sente ameaçada pela perda de um objeto amoroso. Quanto ao ciúme projetado, ele surge da própria e inerente infidelidade de homens e mulheres, que recusando de forma inconsciente sua infidelidade, acusam o outro, isentando-se do próprio desejo. Freitas explica-nos que nos bailes e em outros encontros sociais, quando Bento Santiago percebe como são observados e desejados os braços de Capitu, temos os ciúmes normais ou competitivos. Quando Bento Santiago passa a desejar Sancha, mulher do seu melhor amigo Escobar e, no entanto, logo depois, afirma que é Capitu quem trai quando olha, “apaixonadamente fixa”, para o cadáver de Escobar, temos os ciúmes projetados. Quando Bento Santiago passa a ser dominado pela possibilidade da traição da sua mulher e pelo poder da dúvida de que seu filho Ezequiel seja filho de Escobar, surgindo os seus pensamentos de assassinatos e suicídio, temos o início da camada dos ciúmes delirantes. Não obstante a abordagem do psicanalista ser excelente para uma melhor percepção dos “ciúmes delirantes” de Bento Santiago, prosseguimos a concentrar a nossa análise na questão da matriz feminina da autonomização do narrador. A constante dissimulação, a sutileza de ocultar as suas razões de escrever, o esforço indiciário de marcar uma natureza fatal em Capitu, o histórico de ciúmes e inseguranças do homem que está a narrar sua autobiografia são, no fundo, estratégias narrativas que objetivam seguramente apagar a matriz que autonomizou Bento Santiago como homem e como narrador.

já casado, o jovem violento persiste e agudiza-se no homem violento. Se o narrador, por várias vezes, instiga-nos a aceitar a natureza de uma certa mulher fatal (“como a fruta dentro da casca”) na qual ele circunscreve Capitu, é lícito também, mediante a nossa análise, percebermos o histórico da natureza do homem que narra. Incurso, portanto, em reincidência e bem antes da “fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público”, Bento Santiago já tinha pensado em matar Capitu. Agora, senhor da casa e do discurso, voltam as imagens de fúria/sangue em Capitu aliadas a “um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo e a reduzisse a pó (...) lançado ao vento como eterna extinção”. Escrever, para este homem que narra a sua autobiografia, como iremos identificar mais à frente, corresponderá, nos históricos domínios domésticos de silêncios, assédios e feminicídios, a esses desejos de sangue, vingança e eterna extinção. Manifesta e reiterada, neste modo, a natureza do narrador, acreditamos que a alusão a *Otelo* para estabelecer o contraste Capitu/Desdêmona é mais um jogo dissimulatório. Ainda no campo da natureza de Bento Santiago, entretanto, em outra perspectiva de análise, a pesquisadora norte-americana, Helen Caldwell<sup>116</sup>, defende a tese, à qual vinculamo-nos, de que há, na trama machadiana, uma outra diferença além da motivada antítese entre Capitu e Desdêmona.

Santiago nos diz que a grande diferença entre sua estória e a de *Otelo* é que Capitu é culpada. Mas não existiria, por acaso, uma diferença mais óbvia, **que surge da própria natureza de Santiago?** O “acessório” – “o lenço de Desdêmona” em *Dom Casmurro* é a semelhança, ou, antes, a fantasia da semelhança entre Ezequiel e Escobar. O Iago putativo de Santiago, José Dias, abandona o papel muito antes dessa semelhança vir à cena. É Santiago quem a descobre; é Santiago quem manipula o “lenço”. Devemos reler, então, a fórmula da ação dramática de Machado: a alma ciumenta de **Otelo-Santiago**, a perfídia de **Iago-Santiago** e a culpa (ou inocência) de **Desdêmona-Capitu** – eis os principais elementos da ação. O drama existe porque está nas naturezas, nas paixões e na condição espiritual de Otelo-Santiago, Iago-Santiago e Desdêmona-Capitu; a semelhança entre Ezequiel e Escobar não

---

<sup>116</sup> CALDWELL. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. 2008. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

controla esses caracteres, cujas paixões a ação dimana. (CALDWELL, p.32, grifos nossos)

Segundo Caldwell, “o lenço de Desdêmona”, na trama machadiana, reside na “semelhança ou fantasia” de Ezequiel (filho de Bento e Capitu) com Escobar. É o acessório que serve de prova material para a denúncia de adultério e a morte de Capitu. Acreditamos ser relevante considerar que o tema “semelhança” entre as personagens centrais de *Dom Casmurro* não ocorre apenas entre Ezequiel e Escobar. Sabemos que o texto machadiano comporta, além da recorrente ironia discursiva, campos antitéticos e campos vazios (vagas informações sobre uma personagem sem uma imediata conexão com a superfície narrativa) estabelecidos, de forma declaratória ou implícita, para um subsequente contraste resolutivo ou para um preenchimento simbólico a cargo de uma leitura comparativa com outros futuros campos análogos ao tema ora em passagem. Vejamos, neste sentido, uma semelhança que não deve passar sem uma atenta análise:

- Está uma moça, observou Gurgel olhando também para ela.

Murmurei que sim. Na verdade, Capitu ia crescendo às carreiras, as formas arredondavam-se e avigoravam-se **com grande intensidade moralmente a mesma coisa**. [...]. Gurgel, voltando-se para a parede da sala, onde pendia um retrato de moça, perguntou-me se **Capitu era parecida com o retrato**.

[...]. **Então ele disse que era o retrato da mulher dele**, e que as pessoas que a conheceram diziam a mesma coisa. Também achava que as feições eram semelhantes, a testa principalmente e os olhos. Quanto ao gênio, era um; pareciam irmãs.

- Finalmente, até a amizade que ela tem a Sanchinha; a mãe não era mais amiga dela... **Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas**. (ASSIS, p. 104, grifos nossos)

Em um tempo anterior ao casamento, a admiração do narrador ainda era válida, Capitu crescia “com grande intensidade moralmente a mesma coisa”, durante uma visita à casa de uma amiga e futura comadre de Capitu, Sanchinha, o pai desta indaga Bentinho sobre a intensa semelhança de Capitu com a sua esposa; semelhança esta que ia além das feições físicas e atestada por muitas pessoas que a conheceram. Neste sentido, a análise de Caldwell, entre as bordas textuais machadianas, quando refere-se à semelhança, ou,



antes, “à fantasia da semelhança entre Ezequiel e Escobar”, encontra a sua perfeição, pois, à luz machadiana, “na vida há dessas semelhanças assim esquisitas”. Se existe a prévia semelhança de Capitu com a esposa de Gurgel, a semelhança do filho de Capitu com o marido de Sancha, por mais que esquisita, é viável, e levaria o narrador, com sua persistente natureza insegura e violenta, a não ver apenas como simples semelhança (algo que ele próprio narrou em um caso análogo) e a fantasiar sobre o adultério, graduando, no limite máximo, a culpa de Capitu com a sentença de uma morte que “a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento como eterna extinção”.

Com base em nossa análise sobre o histórico de dissimulações e o perfil violento do jovem Bentinho, agora investido na posição jurídica do *pater familias*, com domínio legal sobre todos da casa, a natureza dissimulatória e violenta do narrador, identificada em nossos estudos, coaduna-se com o binômio Iago-Santiago/Otelo-Santiago referido por Caldwell. Alinhamo-nos ao pensamento da investigadora norte-americana, o “Iago putativo de Santiago, José Dias”, jamais lançou alguma insinuação sobre uma possível semelhança de Ezequiel com Escobar. Pelo contrário, às vésperas do casamento, reconsiderou a definição dos “olhos ciganos e diabólicos de Capitu”, e arrematou que eram, na verdade, “olhos pensativos (p. 120)”.

Em nossa percepção, acreditamos que no nome do narrador, Machado de Assis urdiu a natureza violenta de Otelo e a natureza dissimulatória de Iago. Sabemos que a escrita machadiana rege-se também por um trabalho cuidadoso na escolha dos nomes das personagens. Anteriormente, já analisamos algumas possibilidades sobre a escolha e o diminutivo Capitolina-Capitu. Sobre o nome do narrador, é interessante observarmos a existência implícita de um enunciado antitético: do também originário “Bentinho”, prometido padre pela mãe, iremos chegar ao casmurro Bento SantIAGO, ou seja, temos a referência a uma pureza que, esclarecidos os seus jogos dissimulatórios, trará afinal a

lume uma natureza sórdida. Na trama machadiana, que remete dois capítulos ao universo shakespeariano do *Mouro de Veneza*, nomeadamente, o capítulo *LXII – Uma ponta de Iago* e o capítulo *CXXXV – Otelo*, Bento Santiago pode ser tão ciumento e agressivo como Otelo e tão dissimulado e pérfido como Iago. Capitu, apreendida pela fantasia persecutória de um adultério que a sentenciou como traidora (injustamente como Desdêmona, e nesta hipótese a referência shakespeariana alcançaria a sua completude por oposição ao contraste que o narrador estabeleceu Desdêmona/inocente – Capitu/culpada), foi vítima da violência de um homem. Veremos a seguir como diante de um novo movimento do narrador, que agora adentrará a sua potência mais acusatória e violenta, nos moldes de uma escrita análoga aos ritos de um arbitrário processo penal, a ré, em uma constrição discursiva, por motivos ocultos em um sistema narrativo, já está condenada.

## Capítulo 10. O campo doméstico, o tribunal instalado:

### a casa, a família, a posse de um poder, uma jurisdição.

Semelhantes a muitos casos da vida real que refletem a violência do patriarcado (maridos violentos, de maneira cruel e para vingarem-se das mulheres, vingam-se também nas crianças), Bento Santiago, além de conjecturar sobre o tipo da morte de Capitu, intenta preliminarmente, nos limites absurdos da histórica moral masculina de “lavar a honra com sangue”, assassinar o seu próprio filho, Ezequiel. Obcecado pela possibilidade de que a criança seja fruto do adultério de Capitu, inicia o plano de envenenar o menino para, com este ato, iniciar a vingança na mãe: “eu jurava matá-los a ambos, ora de golpe, ora devagar, para dividir pelo tempo da morte todos os minutos da vida embaçada e agoniada”.

Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase a entornei, **mas disposto a fazê-la cair pela goela abaixo, caso o sabor lhe repugnasse**, ou a temperatura, porque o café estava frio... Mas não sei que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doidamente a cabeça do menino.

- Papai! papai! exclamava Ezequiel.

- **Não, não, eu não sou teu pai!**

Quando levantei a cabeça, dei com a figura de Capitu diante de mim. Eis aí um outro lance, que parecerá de teatro, e é tão natural como o primeiro, uma vez que a mãe e o filho iam à missa, e **Capitu não saía sem falar-me. Era já um falar seco e breve; a maior parte das vezes, eu nem olhava para ela.** Ela olhava sempre, esperando. (ASSIS, p. 151, grifos nossos)

Como já vimos anteriormente, pela escrita autobiográfica do narrador, identificamos um advogado, que além de comprovar que a sua banca ia bem, tentará desempenhar, nos limites de sua casa, os papéis inconciliáveis de promotor e juiz na denúncia de adultério contra a sua esposa. O ambiente familiar já era inquisitorial há algum tempo, “Capitu não saía sem falar-me. Era já um falar seco e breve; a maior parte

das vezes, eu nem olhava para ela. Ela olhava sempre, esperando”. Temos assim, nas linhas do que está sendo rememorado pela escrita do marido-narrador, um campo judicial. Alguns capítulos do livro do narrador sugerem a narrativa como os autos de um processo: Capítulo III - *A Denúncia*; Capítulo XXIII - *Prazo Dado*; Capítulo XLI - *A Audiência Secreta*; Capítulo CXIII - *Embargos de Terceiros*; Capítulo CXX - *Os Autos*; Capítulo CXLI - *A Solução*. No plano da linguagem das personagens centrais, Bento e Capitu, sobretudo após o casamento, como já analisamos, o processo de cassação da voz de uma mulher, que antes era protagonista de seu discurso, foi operacionalizado gerando uma hipertrofia do uso do discurso indireto pelo narrador. Como também demonstramos, Capitu quase não fala mais, entretanto, é falada a todo instante pelo controle e julgamento de uma escrita narrativa que apropria-se de sua voz e até de seus pensamentos. Como se antes estivéssemos em um plano instrumental com o fim de estabelecer indícios, ambiguidades e produção de provas, a fase, portanto, policial de um processo criminal, Capitu não tem direito a produzir um discurso. Essa possibilidade discursiva somente será viável, à luz do Direito brasileiro, diante da ré indiciada; ou constituída como arguida, conforme o Direito português, quando recaem sobre ela indícios substanciais que apontem a autoria de um crime. No caso de *Dom Casmurro*, esse momento acontece quando Capitu escuta que Ezequiel é um filho adúltero. Então, pelo regresso à produção de um discurso direto, sempre em breves passagens e sob controle do narrador, será facultada a palavra a Capitu.

[...]. Após alguns instantes, disse-me ela:

- Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto, você que era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sombra de desconfiança. Que é que lhe deu tal ideia? Diga – continuou vendo que eu não respondia nada – **diga tudo; depois do que ouvi, posso ouvir o resto, não pode ser muito.** Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande, Bentinho, fale! fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro.

- **Há coisas que se não dizem.**

- Que se não dizem só metade; mas já que disse metade, **diga tudo**. (ASSIS, p. 152, grifos nossos)

Em sua jornada acusatória, na performance de Bento Santiago, Capitu está mesmo diante de um tribunal em curso: o dele, de seus métodos e percepções veiculadas por uma moral patriarcal que controla todas as posturas, os movimentos, palavras e silêncios da suposta ré, fazendo deste tribunal um íntimo tribunal de exceção. À guisa de uma farsa, somente o narrador tem o poder da palavra, acusa, julga e sentencia. Por ter sido até o advento do matrimônio um sujeito perceptivo, portanto, uma personagem ativa em suas análises dos mundos interno e externo das situações, Capitu, assim que volta ao domínio de um discurso direto, incita o acusador, o marido-narrador, a um debate fundamentado na materialidade e na transparência das acusações: “diga tudo; depois do que ouvi, posso ouvir o resto, não pode ser muito”. Como resposta a essa estratégia argumentativa de Capitu, Bento Santiago, sempre a controlar os discursos, nega a ampla defesa e o contraditório (“há coisas que não se dizem”). Capitu protesta:

- Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, **ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais!**

- A separação é coisa decidida, redargui pegando-lhe na proposta. Era melhor **que a fizéssemos por meias palavras ou em silêncio**; cada um iria com a sua ferida. Uma vez, porém, que a senhora insiste, aqui vai o que lhe posso dizer, e é tudo.

Não disse tudo; mas pude aludir aos amores de Escobar sem proferir-lhe o nome. Capitu não pôde deixar de rir, de um riso que eu sinto não poder transcrever aqui; depois, em um tom juntamente irônico e melancólico:

- **Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!**

Concertou a capinha e ergueu-se. Suspirou, creio que suspirou, **enquanto eu, que não pedia outra coisa mais que a plena justificação dela**, disse-lhe não sei que palavras adequadas a este fim. (ASSIS, p. 152, grifos nossos)

Diante da certeza persecutória de Bento Santiago e ante o retorno da possibilidade dos atos de violência contra ela e contra o filho, diante de toda a farsa processual, a coerência de Capitu efetiva-se. “Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação”. Reiteramos ser

esta decisão, plena de dor e de dignidade, de efetiva coerência de Capitu. Se recordarmos a passagem do jovem da vizinhança, “um dandy a cavalo”, que Bento Santiago concebeu como uma potencial traição, explodindo em uma primeira febre de ciúmes e violência, “cravar-lhe as unhas no pescoço, vendo-lhe sair a vida com o sangue”, Capitu, naquele momento, manifestou-se: “a próxima suspeita tudo estaria dissolvido”. Neste momento, os fatos, embora semelhantes, pertencem a uma dinâmica mais perigosa. Capitu está casada e Bento Santiago já vinha conjecturando assassinar ela e o filho. Por outro lado, uma mulher pedir a separação no âmbito da rígida sociedade patriarcal do século XIX era uma condenação de si própria. Capitu, à frente do seu tempo, assim faz. Ela sabe que será proscrita social e fisicamente, como veremos mais à frente. Entretanto, a separação representa a busca de uma medida protetiva visto existir uma ameaça em potencial. Quando ela afirma, “pois até os defuntos! nem os mortos escapam aos seus ciúmes”, está evidente a consciência do perigo e da violência que este marido imerso em um incontornável furor persecutório (“eu jurava matá-los a ambos”) representa para ela e para a vida do seu filho. Investido como um juiz vingador da moral patriarcal, ainda assim, revelando o comportamento de um adolescente pelo medo da possibilidade de Capitu ir até à sua mãe e revelar todo o absurdo dessa jornada de violência, afirma a sua crença na justiça (não ao perdão, para ele Capitu não é sequer digna do perdão) e irá sentenciar, ao arbítrio do seu poder, a sua esposa. Neste gesto de conseguir enfim submeter a sua companheira de infância, namorada e esposa, descobre-se como um novo homem, emenda-se a seguir, pressente-se sempre neste homem, que estava “apenas encoberto”. Em um tom profético, escreve como a escrita de um deus, “em verdade vos digo”, e assim anunciará a sentença.

[...]. **Não disse perdão, mas reparação, isto é, justiça.** Qualquer que fosse a razão do ato, rejeitei a morte, e esperei o regresso de Capitu. Este foi mais demorado que de costume; **cheguei a temer que ela houvesse ido à casa de minha mãe,** mas não foi.

- Confiei a Deus todas as minhas amarguras, disse-me Capitu ao voltar da igreja; **ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável**, e estou às suas ordens.

Os olhos com que me disse isto eram embaçados, como espreitando um gesto de recusa ou de espera. Contava com a minha debilidade ou com a própria incerteza em que eu podia estar da paternidade do outro, mas falhou tudo. **Acaso haveria em mim um homem novo, um que aparecia agora, desde que impressões novas e fortes o descobriam? Nesse caso era um homem apenas encoberto.** Respondi-lhe que ia pensar, e faríamos o que eu pensasse. **Em verdade vos digo que tudo estava pensado e feito.** (ASSIS, p. 153, grifos nossos)

Em nossa análise, Bento Santiago segue a dissimular. A hipótese de “um homem novo, que era apenas um homem encoberto”, sugerindo que uma herança paterna foi enfim conseguida (ele veio a ser o homem firme sem “debilidade ou incerteza” que governa um sistema familiar como quem governa um sistema político-judicial) revela-se falaciosa. O temor pela possibilidade de Capitu ter ido à casa da mãe é apenas um sintoma. O jovem inseguro, ciumento, autoritário e violento segue no senhor da casa. Agora, casado e advogado, Bento Santiago é a representação em si da ordem patriarcal: o menino violento tornou-se proprietário de um sistema. Não há um homem novo. Encoberto estava o antigo. Com a posição social herdada, a histórica pequenez, o desequilíbrio e as manifestações de violência passarão a ser conduzidos por uma aura de autoridade que sempre, em constante dissimulação, ocultará a sua insegurança diante de “uma mulher mais homem” do que ele. Nessas novas circunstâncias, Capitu decide-se pela separação, pois percebe que o amor, ou antigo pacto de igualdade entre os namorados, não será eficaz para moderar a sanha autoritária de um homem inseguro. Roberto Schwarz<sup>117</sup> orienta-nos a respeito dessas contingências:

[...]. Capitu não é Capitu só porque pensa com a própria cabeça. Embora **emancipada interiormente da sujeição paternalista, exteriormente ela tem de se haver com essa mesma sujeição que forma o seu meio.** O encanto da personagem se deve à naturalidade que se move no ambiente que superou,

---

<sup>117</sup> SCHWARZ. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. In: PIZARRO, Ana. (org). 1994. *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Volume 2. Emancipação do Discurso*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, pp. 360-382.

cujos meandros e mecanismos a menina conhece com discernimento de estadista. **É como se a intimidade entre a inteligência e o contexto retrógado comportasse um fim feliz**, uma brecha risonha por onde se solucionassem a injustiça de classe e a paralisia tradicionalista, algo como a versão local da “carreira aberta ao talento”. (SCHWARZ, p. 372, grifo nosso)

A ascensão social da vizinha pobre singularizada na desenvoltura de Capitu para libertar Bento Santiago da promessa materna de torná-lo padre, a também escolha dela pelo curso de Direito para a conseguinte formação do seu companheiro, toda uma autonomia discursiva exercida em várias linguagens, a vigência tácita de um pacto dos iguais quando namoravam, todo esse contexto poderia representar uma conquista da modernidade: o antigo regime simbolizado pela força da religião com a promessa da mãe, a riqueza oriunda de imensas posses de terra (Bento vem de uma família latifundiária e escravocrata, entretanto, exercerá uma profissão liberal), toda essa possível mobilização social foi, originariamente, conduzida por Capitu. A hipótese identificada por Schwarz, “é como se a intimidade entre a inteligência e o contexto retrógado comportasse um fim feliz”, não será, pois, possível. O encoberto contexto retrógado, ainda que dissimulado na ideia de “um homem novo”, voltará à tona para se reestabelecer. O jovem violento, empoderado no senhor violento, conduzirá o processo de tomar posse da herança de uma esperada autoridade diante de uma mulher:

Aqui está o que fizemos. Pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; paramos na Suíça. Uma professora do Rio Grande, que foi conosco, ficou de companhia a Capitu, ensinando a língua materna a Ezequiel, que aprenderia o resto nas escolas do país. **Assim regulada a vida, tornei ao Brasil.**

Ao cabo de alguns meses, **Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão.** As delas eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhes, como se acabasse de viver com ela; **naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião.** [...]. (ASSIS, p. 154, grifos nossos)



Como vimos antes, nos limites da decisão sobre o que fazer quando acusa a esposa de adultério, qual será sentença para suprir o seu desagravo, somente ao leitor, o narrador informará, “ em verdade, vos digo que tudo estava pensado e feito”. Do ponto de vista jurídico temos aqui a prova discursiva da premeditação do narrador, isto é, Bento Santiago premeditou a sentença de Capitu, determinando o seu destino: ela estava fora do seu livro e fora da sua vida. Mais uma vez a dissimulação medra em sua escrita, novas viagens foram feitas com “o intuito de simular isto mesmo, enganar a opinião”. Semelhante a uma presa política, Capitu foi exilada, foi enfim submetida à ordem, sendo declarada proscrita. Por ter sido uma mulher que ousou ser um sujeito perceptivo de si, por ter ousado contestar as leis, os costumes e as ordens silenciosas do regime a que estava inserida, por não se realizar no simples papel de esposa de um marido, não sendo o objeto da existência de um senhor, por ter sido a senhora dos seus desejos, de suas palavras e percepções, acaba por ser condenada. Fica patente o sutil gosto da vingança com que o marido-narrador escreve sobre “a brevidade e sequeidão” com as quais ele responde às cartas “submissas, acaso afetuosas” de Capitu. Assim, surdamente, a violência instaura-se no livro deste aparentemente homem de bem, um “filho amantíssimo de sua mãe”, um suposto marido traído por sua esposa que lhe gerou um filho adúltero, um homem vítima de uma mulher. O advogado Bento Santiago cumpre enfim o seu ofício: Capitu é culpada. Toda a narrativa converge para a inocência de um homem de bem, incapaz de um único ato de violência. Agora, viúvo e recluso, a história deste marido-narrador-advogado, em nossa análise, sobremaneira reflete e é refletida pelas históricas (e contemporâneas) narrativas brasileiras de violência doméstica. Roberto Schwarz novamente orienta-nos:

[...]. Embora o assunto seja da esfera privada, e o romance na segunda parte de fato se afunile em direção da dificuldade entre duas pessoas, o tema continua a ser outro: **a prerrogativa que tem o proprietário à brasileira de confundir as suas vontades, mesmo as escusas, com os foros da lei, dignidade, etc., segundo a conveniência ou inclinação do momento, e sem que os dependentes tenham como contrastá-lo. Assim, há complementariedade**

**entre a falta de garantia e direitos destes últimos e, no campo oposto, a despeito das aparências de civilidade, a falta de fronteira clara posta ao desejo,** que nas circunstâncias não tem como se enxergar. (SCHWARZ, p. 375, grifos nossos)

Como vimos, durante o debate da acusação de adultério, ainda que Capitu pugnassem pela ampla defesa e o contraditório, “diga tudo para que eu me defenda”, o narrador nega-se a uma argumentação transparente ao simular que tudo está dito porque “há coisas que não se dizem” e, assim, submete Capitu a uma “reparação, isto é, justiça”. Se procedermos à busca da gênese de Bento Santiago, como ele fez com Capitu, (instigando a percepção de uma natureza condenável, “a fruta dentro da casca, a menina dentro da mulher, diabólica, cigana oblíqua e dissimulada”), em uma tentativa de identificarmos dele o fruto dentro da casca, iremos reconhecer, conforme foi possível analisarmos ao longo dos nossos estudos, que aquilo que ele aponta como a característica fatal de Capitu, na verdade, é dele a sua própria marca constituidora: a dissimulação. Este é o moto-contínuo de toda a narrativa autobiográfica de Bento Santiago. Quem o autonomiza como um homem é Capitu: “não lhe fale acanhado, tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser o dono da casa, mostre que quer e que pode e que não é favor”; quem escolhe o seu futuro profissional, em oposição a escolha religiosa da mãe, é Capitu: “diga-lhe que está pronto a ir estudar leis em São Paulo”; quem o ensina a usar as palavras, “como quem pede um copo de água à pessoa que tem obrigação de o trazer”; quem, claramente, o autonomizou como um ser de linguagem é Capitu. Entretanto, sempre em jogos dissimulatórios, Bento Santiago agradece ao “grande César” a incitação a escrever, “agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo”. Sobre esse constante processo de dissimular a história, em especial, sobre esse rito de negação do narrador em individualizar Capitu, Adorno<sup>118</sup> orienta-nos:

---

<sup>118</sup> ADORNO e HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. 1985. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

**O homem dominador recusa à mulher a honra de individualizá-la. A mulher tomada individualmente é, do ponto de vista social, um exemplo da espécie, uma representante de seu sexo** e é por isso que ela, na medida em que está inteiramente capturada pela lógica masculina, representa a natureza, o substrato de uma subsunção sem fim na ideia, de uma submissão sem fim na realidade. **A mulher enquanto pretensamente natural é produto da história que a desnatura.** (ADORNO, p. 106, grifo nosso)

“Uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem” sempre foi o maior embargo à história deste homem, marido-narrador-advogado e juiz de sua própria causa: recontar uma narrativa, inventar uma memória, escrever, escrever-se como a recuperação de um poder, a escrita como um ato de si, “um homem apenas encoberto”. Por isso é feito todo o esforço pelo apagamento da expressão discursiva de Capitu. Neste sentido, a não-individualização da companheira de jornada é a medida do homem dominador, “recusa a mulher a honra de individualizá-la”, assim como também recusou individualizar a atuação de Capitu durante o debate na acusação de adultério. Capitu não pode ser uma “representante do seu sexo”, com a agravante de ser mais mulher do que ele era homem. Por esta razão, a narrativa de um homem inseguro, violento e autoritário sempre recusará individualizar a sua companheira de jornada, em especial, quando foi ela que o autonomizou. Deste modo, será possível perceber que Capitu não foi sentenciada em razão dos “olhos de ressaca, de cigana oblíqua ou dissimulada”. Capitu foi silenciada por ser um sujeito de si, por ser um sujeito perceptivo do mundo e de suas circunstâncias, sobretudo, foi silenciada por ser dona de um discurso próprio em um mundo patriarcal e persecutório. Por ser “mais mulher do que um homem”, Capitu foi sentenciada por seus olhos de ver. Capitu não é uma “criatura mui particular”, Capitu é uma criadora.

### III.

**Discursos sobre um feminino e discursos de um feminino em *O Primo Basílio*:  
as vozes, a reflexão e “os amores dos homens”.**

- Mas meu amor...

Ela teve um sorriso de escárnio.

- Meu amor! Oh! são ridículos esses fingimentos!

(Eça de Queirós, *O Primo Basílio*)

## **Capítulo 11. Narrar os corpos e os pensamentos de uma mulher, deformações subjetivas: limites de um Realismo em personagens femininas de *O Primo Basílio*.**

Neste capítulo abordaremos o romance *O Primo Basílio* (1878) para identificar e problematizar uma enunciação discursiva do narrador queirosiano geradora de uma desqualificação específica das personagens femininas. Nosso trabalho pretende investigar outras hipóteses de análise sobre os discursos do *corpus* que vinculam as performances dessas mulheres aos estigmas da incapacidade crítica diante de livros românticos, do gosto pela futilidade, da prática da lascívia, da indefesa feminina ou de uma vocação ao pecado: camadas de comportamentos fixadores de uma sentença de um desvalor feminino-social que, no limite de si, encerra a mulher em um campo condenatório da inaptidão discursiva ou vítima de um discurso corruptor.

Nossos estudos pretendem desenvolver novas leituras sobre duas personagens femininas de *O Primo Basílio* que, apesar das várias interdições familiares, sociais, políticas, educacionais e sexuais, conseguem, em nossa percepção, ao agirem como mulheres transgressoras à ordem patriarcal, a apreensão de uma linguagem crítica, social, intelectual e erótica antes restrita a uma prática discursiva de domínio dos homens. Luísa e Leopoldina, em nossa análise, mesmo diante do estigma cultural a que serão submetidas, oferecem narrativas de “sujeitos perceptivos<sup>119</sup>” que logram sustentar um contraditório à violenta ordem patriarcal burguesa e ao pretenso determinismo objetivo, biológico e

---

<sup>119</sup> BUESCU (1990, p.137-138). “Este sujeito surgirá, para todos os efeitos, com características tipicamente românticas, representando a sua superioridade qualitativa através, por um lado, da expressão dos poderes de selecção e reorganização postos em jogo pelo ponto de vista e, por outro lado, de uma maior capacidade de penetração do sentido do mundo, exibida pela sua actividade interpretativa e hermenêutica. *Ver* significa, para este sujeito, e neste contexto, *interpretar*, que é ainda *saber na realidade ver*, apesar e para lá das aparências, sempre ilusórias e in-significantes. E é no fundo todo este processo que faz dele o sujeito espectacular e solitário que assim representa, no interior do texto narrativo, a sua própria percepção do mundo, eivada de um sentido que apenas a ele é dado perceber.”

científico de cunho social/reformador que o Realismo idealizou implementar. Em especial, objetivamos demonstrar que algumas personagens da trama queirosiana, sobretudo as mais proscritas, as mais pobres, as quase invisíveis no plano da narrativa, são essas que irão apontar e denunciar o ambiente opressor das práticas particulares e públicas de violência à mulher.

A escola realista pretendia desenvolver trabalhos que fossem uma espécie de espelho social, com um reflexo crítico e moral transformador da sociedade. A ambição de um projeto à luz do Realismo literário, como veremos Eça de Queirós referir, guiar-se-á pela concepção de uma “arte revolucionária” com um motor engajado em denunciar e destruir “uma sociedade podre”. Refletindo a concepção positivista do filósofo Auguste Comte e do historiador Hippolyte Taine, fundamentada na ideia determinista de uma verdade e ordem absolutas, o “trabalho” literário dos escritores realistas visava ao escrutínio objetivo da realidade. Carlos Reis<sup>120</sup> orienta-nos sobre os procedimentos de uma abordagem realista:

[...]. O Realismo valoriza a **observação** como instrumento de conhecimento, conduzindo à análise minuciosa dos costumes; ao mesmo tempo, essa análise dos costumes constitui o suporte metodológico de uma **crítica social** de intuito reformista, num quadro ideológico **anti-idealista** e **anti-romântico**.

Justamente o quadro ideológico em que se desenvolve o Realismo literário merece desde já alguma atenção. Colocando, como se disse, nos antípodas do idealismo romântico, o Realismo privilegia uma visão **materialista** das coisas e dos fenômenos: desse ponto de vista, confere-se proeminência à realidade material e empiricamente verificável, como elemento que deve colher primordial e constantemente atenção de um observador que se pretende neutro, desapassionado e tanto quanto possível objectivo. (REIS, p. 436-437, grifos do autor)

Elaborar obras que pudessem, ante um espelho social, materialista e verificável, propor uma transformação da sociedade era o dever do escritor realista, que se supunha “um observador neutro, desapassionado e tanto quanto possível objectivo”. Veremos

---

<sup>120</sup> REIS. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2015. Coimbra: Almedina.

especificamente em *O Primo Basílio* como essa suposta isenção de escopo realista será confrontada por campos de escrita nos quais a abordagem do narrador será marcada por um subjetivismo flagrante, sobretudo, quando o tema de análise for o pensamento e o corpo das personagens femininas. Em uma perspectiva idealizada, o engajamento por uma verdade absoluta, “a crítica do homem, a arte que nos pinta a nossos próprios olhos, para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade”, guiava a lavra queirosiana. Em 12 de março de 1878, em uma carta a Teófilo Braga, o próprio Eça de Queirós<sup>121</sup> reitera as pretensões de sua escrita, o processo do trabalho e o seu inerente valor crítico.

[...]. E neste ponto o Primo Basílio não está inteiramente fora da **arte revolucionária**, creio. Amaro é um empecilho, mas os Acácios, os Ernestos, os Savedras, os Basílios são formidáveis empecilhos; são uma bem bonita causa de anarquia no meio da transformação moderna; merecem partilhar com o Padre Amaro **da bengalada do homem de bem**.

A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 e mostrar-lhe **como num espelho, que triste país eles formam – eles e elas**. É o meu fim nas *Cenas da vida portuguesa*. É necessário acutillar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso – e com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna, destruir as falsas interpretações e falsas realizações, que lhe dá uma sociedade podre. **Não lhe parece você que um tal trabalho é justo?** (QUEIRÓS, p. 411-412, grifos nossos)

Ainda que Eça de Queirós se refira, dentro de um ideário realista, à pintura crítica de uma sociedade portuguesa revelando “como num espelho, que triste país eles formam – eles e elas”, veremos que “a bengalada do homem de bem”, efetivada pelo narrador de *O Primo Basílio*, mais do que atingir o casamento burguês, (“a senhora sentimental, o amante e às vezes quando calha, um pobre bom rapaz”) reservará a sua predileção violenta e desqualificadora, como já afirmamos anteriormente, às personagens femininas. Sobre estas, “a bengalada do homem de bem” não vislumbrará uma pobre boa rapariga que

---

<sup>121</sup> QUEIRÓS. *Carta a Teófilo Braga*. In: QUEIRÓS. 2006. *O Primo Basílio*. São Paulo: Saraiva, pp. 410-413.

pudesse conter o “trabalho justo”. Em nossa análise, veremos que Eça, em sua percepção realista, detecta e de alguma forma denuncia essa parcialidade discursiva, manifestando o fosso valorativo e axiológico por que o discurso patriarcal, no último quartel do século XIX, se intromete em todos os poros dos discursos sociais e pessoais.

Além de Luísa e Leopoldina, referente a todas as outras personagens femininas de *O Primo Basílio*, a abordagem do narrador consubstanciará sempre análises de desvalor em retratos morais e em performances dos corpos e pensamentos das mulheres na trama queirosiana. No que tange ao “triste país que eles formam”: sobre eles a possibilidade de “um pobre bom rapaz” ou a permissividade aos comportamentos dissolutos, que acaba por livrar os homens da narrativa, será viável. Sobre elas: sempre a generalização de algum estigma social e sua respectiva condenação. Não há espectros de algum valor social ou análise positiva por parte das alusões do narrador a Luísa, Dona Felicidade, Leopoldina, Juliana e Joana. Para um encaminhamento desse raciocínio, Carlos Reis ajuda-nos a construir o nosso pensamento:

Uma manifestação irrefutável da presença do narrador na narração é a que é revelada pela projecção da sua **subjectividade** no discurso. Já se disse aqui: apesar de muitas vezes procurar cultivar um certo pendor **objectivo** (ou, pelo menos, um propósito de dar a conhecer o que é exterior ao narrador), a narrativa literária não escapa a incursões mais ou menos flagrantes. Referimo-nos às chamadas **intrusões do narrador**, qualitativa e quantitativamente variáveis em função das situações narrativas vigentes e também das circunstâncias ideológico-culturais que indirectamente inspiram essas situações narrativas: da pretendida cientificidade do romance naturalista à acentuada introspecção cultivada pelo romance psicológico, vai um arco de possibilidades muito amplo. (REIS, p. 369, grifos do autor)

Investigaremos como diante de uma possível perspectiva de narração objetiva das personagens femininas em *O Primo Basílio*, muitas vezes de forma sutil no plano de uma digressão textual, outras, recorrendo a uma linguagem irônica ao descrever Luísa, Leopoldina e todas as demais personagens femininas que surgirão no romance, o foco descritivo vinculará o corpo e o pensamento dessas mulheres a uma percepção subjetiva



dessas personagens gerando representações constantemente negativas de um caráter feminino. Preguiça, lascívia, cupidez, gula, incapacidade de autodeterminação, traição e vitimização serão aderências simbólicas inerentes às personagens femininas, sugeridas pelo narrador de *O Primo Basílio*, que demonstrarão a grave dificuldade ontológica do projeto realista: diante de um mundo feminino, como elaborar representações do real que estivessem livres ideologicamente das “intrusões do narrador”? No entanto, devemos tomar tudo isto com um grão de sal muito consciente: é que o narrador é ao mesmo tempo o veículo de um discurso e de um ponto de vista, mas sem eles não é possível trazer à tona da narrativa (e da consciência hermenêutica) os fatores de desvalorização do discurso feminino. Assim, o narrador é simultaneamente duplo: para poder criticar, tem de dar a ver. Mas é evidente, na maioria das vezes, que é pelo salto da ironia que se efetiva a distância entre uma mera reprodução do discurso patriarcal e a construção de um discurso valorativo sobre ele. É esta dupla posição do narrador queirosiano que importa ter em conta. À luz dessa ressalva, prossigamos com o raciocínio do ensaísta português:

[...]. Como quer que seja, através dos **registos subjectivos** (modalizações, figuras de estilo, adjectivações valorativas, discursos abstratos de pendor sentencioso, etc), acaba invariavelmente por se insinuar uma atitude (ideológica, moral, afectiva, etc.) provinda da **pessoa** do narrador: quando lemos em *Madame Bovary* que, nos desesperos que antecedem o suicídio, passou pela mente de Emma a lembrança de Rodolphe, “comme un grand éclair dans une nuit sombre”; quando depois lemos que Emma partiu ao seu encontro, “sans se douter le moins du monde de cette prostitution”, parece óbvio que as expressões citadas denunciam juízos de valor que acentuam aquele desespero, ao mesmo tempo que negativamente avaliam o comportamento da personagem. (REIS, p. 369-370, grifos do autor)

Ao dedicar nossa análise para a ocorrência de uma subjetividade ideológica nesses “registos” realistas em *Madame Bovary* (1857), *O Primo Basílio* (1878) e *Dom Casmurro* (1899), tencionamos desenvolver um estudo que permita dar a ver a necessária dualidade do narrador e do discurso narrativo. Essa é, aliás, a fonte da ironia queirosiana, que se exerce sobre a totalidade do discurso, e não apenas sobre enunciados soltos. Acreditamos

que naturalmente, como vozes refletoras de um dado momento histórico, circunstâncias de gênero, subjetivas e sociais, contaminaram, em uma parte significativa, o ideário do espelho puro, objetivo, empírico e reformador do narrador realista. Tratando de percepções femininas, corpos e pensamentos de uma mulher, narradores homens, como frutos do seu tempo, estavam impregnados de uma cultura eivada de representações morais, religiosas, políticas, familiares e sociais recorrentemente negativas à mulher. Nosso objetivo também é verificar até que ponto o discurso desses narradores irá se conformar a esse *ethos*. Ou, se além da vala natural das conformações históricas, há a evidência de um discurso narrativo que, ao extravasar um silencioso chamado à constatação incômoda da adversa situação social da mulher, pudesse deixar transparecer uma dinâmica narrativa que gerasse uma contestação a esse estado “natural” e “histórico”. Entre ausências e possibilidades desses traços, constatações e/ou contestações, pretendemos analisar algumas enunciações discursivas do narrador em *O Primo Basílio*. Vejamos um exemplo:

Era a sua íntima amiga. Tinham sido vizinhas, em solteiras, na Rua da Madalena, e estudado no mesmo colégio, à Patriarcal, na Rita Pessoa, a coxa. **Leopoldina era a filha única do Visconde de Quebrais, o devasso, o caquético, que fora pajem de D. Miguel. Tinha feito um casamento infeliz com um João Noronha, empregado de alfândega. Chamavam-lhe a “Quebrais”;** chamavam-lhe também a “Pão e Queijo”.

**Sabia-se que tinha amantes, dizia-se que tinha vícios.** Jorge odiava-a. E dissera muitas vezes a Luísa: **Tudo, menos a Leopoldina!**

Leopoldina tinha então vinte e sete anos. Não era alta, mas passava por ser a mulher mais bem-feita de Lisboa. Usava sempre os vestidos muito colados, com uma justeza que acusava, modelava o corpo como uma pelica, sem largueza de roda, apanhados atrás. **Dizia-se dela com os olhos em alvo:** é uma estátua, é uma Vênus! [...]. (QUEIRÓS, p. 21, grifos nossos)

Sobre Luísa, mais à frente, analisaremos algumas circunstâncias determinantes de sua queda, isto é, balizas narrativas articuladas como juízos de valor: uma mulher que se compraz em ócio e em desejos inconfessáveis, leitora de livros potencialmente corruptores, incapaz de autodeterminar-se diante da vida e dos seus desvios, indícios,

portanto, de uma personagem circunscrita em um excesso lânguido e lascivo. Por essas modalizações discursivas do narrador, embora seja possível assemelhar Luísa a Leopoldina, entre as duas há uma genealogia familiar que mais que distingui-las, parece condicioná-las. Luísa é órfã de pai e criada por uma mãe “toda cismática. [...] Estava noiva enfim! Que alegria, que descanso para a mamã!” Quando o narrador inicia a descrição de Leopoldina – tomamos aqui a liberdade de parafraseá-lo – antes que os nossos “olhos em alvo”, conduzidos pelo foco narrativo, sejam instigados a percorrer o corpo e os vestidos de Leopoldina, uma marca determinante do caráter da amiga de Luísa passa também a investir em sua descrição moral negativa. Leopoldina “é a filha única do Visconde de Quebrais, o devasso”. Todo o ambiente narrativo que situa a ameaça dessa amizade para a esposa de Jorge (“solteiras, na Rua da Madalena, e estudado no mesmo colégio, à Patriarcal, na Rita Pessoa, a coxa”) já é algo indiciário dessa herança determinante de uma mulher que recebe a pecha social de a “Quebrais” ou a “Pão e Queijo”. Por outro lado, as informações do narrador sugerem a fragilidade perigosa de Luísa: órfã de pai, leitora às escondidas de *A Dama das Camélias*, será também influenciada por Leopoldina que, por seu turno, carrega o peso determinante da mácula hereditária do seu caráter: a filha de um devasso seria uma devassa. Condicionamentos deterministas que à guisa de um certo cientificismo objetivavam, em especial, os corpos e os comportamentos das mulheres na emergente sociedade burguesa. Carlos Reis orienta-nos sobre a transposição desses “saberes” para o campo literário.

O **determinismo** constitui uma outra referência importante para o Naturalismo. Fundado no pensamento de Taine e no estabelecimento de factores de determinação – a raça, o meio e o momento histórico – de onde decorrem os comportamentos humanos, o determinismo conduz o naturalista à valorização de condicionamentos como a **hereditariedade** ou a influência dos **ambientes** e da **educação**: assim, a homossexualidade do barão de Lavos (no romance homónimo de Abel Botelho explica-se por via hereditária, o adultério de Luiza (n’O Primo Bazilio) provém em grande parte da educação e das leituras que povoam o imaginário da personagem. [...]. Por esta via fundamentalmente causalista, o Naturalismo determinista gera um **fatalismo**

que é, desde logo, o que se revela quando Zola anuncia, no prefácio da segunda edição de *Thérèse Raquin*: “Escolhi personagens soberanamente dominadas pelos seus nervos e pelo seu sangue, desprovidas de livre arbítrio, arrastadas a cada acto da sua vida pelas fatalidades da sua carne”. (REIS, p. 448, grifos do autor)

O cenário narrativo, mediado pelo narrador de *O Primo Basílio*, reflete, inicialmente, esse contexto determinista. Leopoldina irá herdar do pai o carácter dissoluto. Luísa, envolta em um ambiente de ociosidade, afeita a livros corruptores, sem a vigilância patriarcal e sem uma educação que a fortalecesse diante da influência da amiga, fatalmente ingressará nas práticas do adultério. Ressalte-se também, no mesmo cenário narrativo, como a referência espacial sugere já um campo problemático, “tinham sido vizinhas, em solteiras, na Rua da Madalena, e estudado no mesmo colégio, à Patriarcal”. Sutilmente evidencia-se uma cumplicidade histórica, o companheirismo infame, ambas na rua do pecado, “a Rua da Madalena”, em afronta indiciária à família alicerçada em uma estrutura de poder: “à Patriarcal”, instituição central da Igreja católica. Determinismos, condicionamentos causalistas, fatalismos, um encaminhamento narrativo com propósito experiencial, verificável e comprobatório: mulheres assim serão repetidas Madalenas, “personagens soberanamente dominadas pelos seus nervos e pelo seu sangue, desprovidas de livre arbítrio, arrastadas a cada acto da sua vida pelas fatalidades da sua carne”. Nessas mesmas engrenagens realistas prescritas por Zola, oriundas de um determinismo subjetivo-social, as duas personagens femininas de *O Primo Basílio* aparentavam estar em movimento de repetição, produção e confirmação.

### **11.1. Sobre o discurso que prepara a queda: validações ou evasões.**

Nossos estudos pretendem analisar se a essas prescrições deterministas, Luísa e Leopoldina se conformarão sem resistência e serão “arrastadas”, sem vontade própria ou força discursiva, às “fatalidades da sua carne” ou às intrínsecas fatalidades morais reveladoras de um carácter feminino pré-determinado e socialmente perigoso

(características essas que, por muitas vezes, como apontou Carlos Reis, serão referidas pelas “intrusões do narrador”); ou se conseguirão, mediante práticas de um “sujeito perceptivo”, no exercício consequente de uma percepção discursiva, estabelecer uma outra narrativa no quadro da experimentação realista.

Preliminarmente, torna-se necessário, pelo mesmo motivo determinante, “personagens desprovidas de livre arbítrio”, acrescentar, a essas iniciais considerações – de forma singular relativas à personagem Luísa – o gravame da polêmica crítica machadiana<sup>122</sup> dirigida a ela. Sobre as personagens femininas de *O Primo Basílio*, o escritor brasileiro refere-se especificamente à “inanidade do caráter da heroína: (...) é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral”. Machado, veremos adiante, pelo avesso do que Zola anunciava, chancelou negativamente Luísa. Tratava-se, portanto, de um ser manipulado, uma personagem “desprovida de livre arbítrio”, “um títere”, na alusão machadiana. Nossos estudos pretendem discutir novas possibilidades de análise. Se conseguirmos perceber Luísa e Leopoldina como personagens femininas em práticas efetivas de “sujeitos perceptivos” de si e do mundo, veremos que as “intrusões do narrador” podem, na verdade, funcionar como deformações subjetivas para que o experimento realista alcançasse êxito. Eça de Queirós, por sua vez, irá inovar nesse projeto. Demonstraremos como essas mesmas deformações subjetivas, as mais explícitas e as quase imperceptíveis, podem ser consideradas como movimentos de exposição à violenta estrutura familiar patriarcal que regulava, disciplinava e punia, com graves implicações culturais e jurídicas, a mulher solteira ou casada durante a segunda metade do século XIX.

---

<sup>122</sup> Recensão crítica de Machado de Assis. Publicada na revista *O Cruzeiro*, em 16 de abril de 1878.

Para estas novas possibilidades de análise, torna-se oportuno estudar o narrador como um sujeito discursivo para verificarmos, no exercício de suas práticas à luz de um tempo e circunstâncias históricos, se haverá a produção de novos enunciados, distinguindo-os, por conseguinte, de outros contextos de recepção discursiva. Ou se, pelo contrário, nos deparamos apenas com a reprodução de discursos idiossincráticos já estabelecidos pelas cristalizadas narrativas de adultério do *corpus*, em especial, a repetição de um julgamento patriarcal mediante o controle sancionador que disciplinava os corpos e os pensamentos de Luísa, Leopoldina e outras personagens femininas do romance queirosiano.

## Capítulo 12. Entre o narrador de *O Primo Basílio* e o autor de *As Farpas*:

### correlações discursivas, conformações, deslocamentos, influências.

Em nossa pesquisa bibliográfica sobre o acervo queirosiano avulta, de maneira singular, a relevância do estilo do escritor português. Advogado, jornalista, diplomata, considerado um dos mais importantes autores do Realismo literário produzido em Portugal e reconhecido mundialmente, Eça de Queirós notabilizou-se pela riqueza do seu projeto de escrita. Como já vimos, em busca de um estilo que pudesse ser uma “arte de combate” à hipocrisia social burguesa, estaremos sempre, nos textos queirosianos, diante de uma linguagem movida pela potência de um motor narrativo reconhecidamente imparável nos campos da descrição realista, da sondagem psicológica e, muito em particular, pela intensidade hermenêutica que produz, de um refinamento irônico.

Com objetivos comparatistas, depois de uma pesquisa ao abrigo de uma pauta temática (a educação romântica, o ócio feminino, leituras sem vigilância, a condição de indefesa da mulher e um determinismo condutor ao adultério) levada a termo nas prospecções realistas de *O Primo Basílio*, tencionamos desenvolver um contraste discursivo com a obra *As Farpas*. Veremos, com base nos textos originais dessas crônicas, organizados por Maria Filomena Mónica<sup>123</sup>, que, além de semelhanças temáticas, um cotejo com o romance queirosiano poderá nos indicar a origem de uma certa dinâmica “intrusa” do narrador e a possível existência de “linhas de fuga”<sup>124</sup> em algumas personagens femininas de *O Primo Basílio*.

---

<sup>123</sup> MÓNICA. *Introdução*. In: QUEIROZ. 2018. *As Farpas*. Lisboa: Relógio D'Água, pp. 9-26.

<sup>124</sup> DELEUZE & GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suelly Rolnik. Vol.3. 2004. Rio de Janeiro: Editora 34.

Foi em 17 de junho de 1871 que apareceram em Lisboa, nas bancas, uns opúsculos de capa alaranjada, decorados com o diabo Asmodeus – o génio impuro de que falam as Escrituras – ostentando o título *As Farpas*. Na vertical, figurava o nome de **Eça de Queiroz** e, na horizontal, o de **Ramalho Ortigão**. Os caderninhos, cujo subtítulo era *Crónica Mensal da Política, das Letras e dos Costumes*, tinham cerca de cem páginas. Durante os primeiros anos, a maioria dos artigos foi redigida por Eça. A sua colaboração terminaria no número de Setembro-Outubro de 1872, quando partiu, como cônsul, para as Antilhas espanholas; a de Ramalho estender-se ia ao longo de onze anos. O primeiro número de *As Farpas* esgotou-se rapidamente. A tiragem, à volta dos 2000 exemplares, foi crescendo rapidamente durante os primeiros tempos. (MÓNICA, p. 11, grifos nossos)

Inspiradas nos opúsculos *Les Guêpes*, do jornalista e novelista francês, Alphonse Karr<sup>125</sup>, *As Farpas*, publicadas no ano das Conferências do Casino<sup>126</sup>, 1871, foram crônicas de cunho jornalístico/satírico que se estenderam até 1882. Marcadas também pelo propósito realista do combate social, como o próprio Eça de Queirós afirma, “são pois o *trait*, a pilhéria, a ironia, o epigrama, o ferro em brasa, o chicote – postos a serviço da revolução”<sup>127</sup>, pretendiam, em folhetins mensais, desenvolver um quadro crítico e consciencializador da sociedade portuguesa. Veremos, à frente, como os sumários das publicações mensais de maio de 1871 e março de 1872, portanto, *As Farpas* escritas por Eça de Queirós, objeto da nossa análise discursiva em contraste com *O Primo Basílio*, estabelecerão, em um campo jornalístico, um debate de ideias endereçado à crítica social, política e moral das graves questões que demandavam “o espírito ao serviço da justiça”<sup>128</sup>. Nesse contexto crítico dos costumes portugueses, estudaremos a abordagem queirosiana sobre a condição feminina da mulher, em especial, no que respeita à educação e ao

---

<sup>125</sup> Jean-Baptiste Alphonse Karr (1808-1890). Além de jornalista e autor de romances, trabalhou como crítico e colaborador do *Le Figaro*.

<sup>126</sup> Conferências do Casino ou Conferências Democráticas do Casino Lisbonense. De 22 de março a 26 de junho de 1871. Conferências de jovens escritores e intelectuais portugueses que defendiam o realismo na arte como a consecução de um novo ideal estético e o alcance revolucionário do progresso social “pela ciência de Proudhon”, nos termos como o próprio Eça de Queirós escreverá sobre as Conferências do Casino em *As Farpas*: “era a primeira vez que a revolução sob a sua forma científica tinha em Portugal a sua tribuna”.

<sup>127</sup> QUEIROZ. *As Farpas*. 2018. Lisboa: Relógio D’Água.

<sup>128</sup> QUEIROZ. *As Farpas*. 2018. Lisboa: Relógio D’Água.



casamento. Julgamos, por uma razão metodológica à nossa análise, ser relevante destacar a publicação de *As Farpas*, pelos dois autores, em formato de livro, com títulos distintos.

**Em 1886**, Ramalho decidiu publicar, em livro, os seus textos. Para o efeito, contactou o editor Corazzi, que aceitou a sugestão. A sua ideia era a de que deveriam sair por ordem numérica, com os seus onze volumes à cabeça, seguindo-se, depois, os de Eça. Obviamente, este não concordou. Em carta de 24 de outubro de **1890**, tentava explicar ao amigo, na parte em que eram explicáveis, as suas razões: “O título de *As Farpas* é seu, é o que você deu à totalidade da sua obra, na qual eu não entrei nem colaborei. Se, a um livro meu, feito da minha colaboração, eu dou também o título “Farpas”, faço dele uma continuação, um suplemento do seu. Sobre isto, não pode haver duas opiniões”. Ramalho comunicou-lhe que **a sugestão de duas obras diferentes não convinha ao editor, mas o argumento não impressionou Eça. Este queria um livro seu, com um título diverso – *Uma Campanha Alegre* – e tempo necessário para rever as provas. Acabaria por vencer.** (MÓNICA, p. 12, grifos nossos)

Para o desenvolvimento do nosso trabalho, optamos por analisar, no contraste discursivo com *O Primo Basílio*, que é de 1878, os textos queirosianos originais dos folhetins de *As Farpas*, que são de 1871-1872. Como pretendemos analisar correlações discursivas entre as duas obras, especialmente, uma dinâmica do narrador do romance oriunda dos folhetins e a possível existência de “linhas de fuga” das personagens femininas, a opção do estudo de uma edição, quase 20 anos depois, de *As Farpas*, revisada por Eça de Queirós e consubstanciada no livro *Uma Campanha Alegre* (1890-1891), apresenta-se como uma possibilidade deslocada do tempo próximo ao romance, isto é, a década da crítica-combate dos folhetins queirosianos: “o ferro em brasa” nos anos de 1871/1872 até o ano da publicação do romance, 1878. Naturalmente, com a passagem de quase duas décadas, *As Farpas*, reeditadas em livro, foram objeto de revisão e consequentes alterações por parte de seus autores.

[...]. As discussões entre eles continuaram, com o último, que já terminara a edição dos fascículos, a fazer pressão para que o amigo se não atrasasse, mas este continuou a rever tudo vagarosamente.

Quer do ponto de vista estilístico, quer substantivo, **Eça alterou bastantes coisas no livro**. Em 7 de Novembro de 1890, enviava, por fim, ao editor os textos finais, acrescidos de um prólogo. (MÓNICA, p. 13, grifo nosso)

Para fins de ordenamento de análise e superação de alguma polêmica no que se refere à grafia do nome próprio, “Eça de Queirós ou Eça de Queiroz”, em nossos estudos, quando nos referirmos à obra *As Farpas* e transcrevermos citações, utilizaremos, à luz dos textos originais, a edição apresentada por Maria Filomena Mónica, portanto, grafada com “z”<sup>129</sup>. Quando aludirmos ao romance *O Primo Basílio* e necessariamente elaborarmos citações e análises, utilizaremos a grafia contemporânea, portanto, grafada com “s”<sup>130</sup>. Reitera-se que, em nossos estudos, essa disposição gráfica destina-se tão somente a um ordenamento de análise que pretende, mediante o contraste discursivo entre o autor de *As Farpas* e o narrador de *O Primo Basílio*, extrair camadas comunicantes de discursos, suas possíveis correlações, conformações ou deslocamentos. Para este fim, torna-se necessário esclarecer com qual abordagem de análise de discurso, mediante qual metodologia e com quais categorias de análise iremos trabalhar.

### **12.1. Em um campo feminino: construções discursivas.**

Em seu livro, *A Arqueologia do Saber*<sup>131</sup>, Michel Foucault afirma que os discursos são “feitos de práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”. Na argumentação do seu método de análise, o pensador francês desenvolve os fundamentos que irão consubstanciar a sua percepção arqueológica do discurso: os principais alicerces teóricos serão os conceitos de “formação discursiva” e “enunciado”. Para Foucault, os discursos surgem e articulam-se sempre em conexão com um campo vário de outras esferas institucionais-discursivas, reproduzindo conjuntos de formações e/ou dispersões discursivas. Em suas reflexões, o campo do enunciado “constitui outra maneira de abordar

---

<sup>129</sup> QUEIROZ. *As Farpas*. 2018. Lisboa: Relógio D’Água.

<sup>130</sup> QUEIRÓS. *O Primo Basílio*. 2006. São Paulo: Saraiva.

<sup>131</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do Saber*. 2005. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

as performances verbais, de dissociar sua complexidade, de isolar os termos que aí se entrecruzam e de demarcar as diversas regularidades a que obedecem”, gerando assim uma rede de manifestações discursivamente significativas.

A perspectiva da análise arqueológica de um discurso trabalha com o argumento de que uma formação discursiva opera o seu sistema constantemente em articulação e contraste com outras camadas de discursos. No que tange à nossa hipótese comparatista de abordagem visando um estudo do narrador de *O Primo Basílio* para verificarmos, discursivamente, como ele se relaciona com o autor de *As Farpas*, o escrutínio dessas possíveis correlações discursivas (as suas influências, conformações e/ou deslocamentos) desenvolver-se-á, com base nas premissas foucaultianas de análise, em busca da identificação de uma simultaneidade discursiva atuante no campo dos “Costumes, das Letras e da Política” que, albergada nas proposições da escola realista, intentava regular a vida, os corpos, os pensamentos e comportamentos femininos.

A análise arqueológica individualiza e descreve formações discursivas, isto é, deve compará-las, opô-las umas às outras na simultaneidade em que se apresentam, distingui-las das que não têm o mesmo calendário, relacioná-las no que podem ter de específico com as práticas não discursivas que as envolvem e lhes servem de elemento geral. (FOUCAULT, p.177).

Em nosso estudo comparatista, ao individualizarmos alguns enunciados dos folhetins queirosianos de *As Farpas* geradores de um painel descritivo-crítico da sociedade portuguesa, em especial, dos costumes burgueses reguladores do casamento, da família e da condição social da mulher na segunda metade do século XIX, preliminarmente, algumas formações discursivas com esses mesmos enunciados remetem, de maneira substancial, ao campo discursivo do narrador de *O Primo Basílio*. Para possíveis correlações e subseqüentes análises, examinemos algumas composições dos sumários de *As Farpas* que serão nossos objetos de estudos.

*As Farpas*. Maio de 1871. Sumário.

[...]. Costumes. **O marido que trabalha e o sedutor que é vadio**. Encanto poético e vergonha burguesa. A nobreza, a classe média e o povo. A família e os dotes. **O amor doméstico e o amor livre**. (QUEIROZ, p. 32, grifos nossos)

Em uma breve síntese, mediante o conhecimento prévio do experimento realista a ser engendrado em *O Primo Basílio*, é possível afirmar que os enunciados acima, apresentados no sumário de *As Farpas*, serão desenvolvidos no romance queirosiano em diferentes extratos discursivos nos quais os mesmos enunciados serão veiculados por questões que abordam a condição feminina diante do direito ao próprio corpo e à própria voz, ao amor e à sexualidade, em contraste com o poder patriarcal que a constrange e pugna pelo dever/direito de matar a mulher em nome de um princípio familiar da “defesa da honra”: “E exijo que a mates, Ernestinho! (...). Mata-a! É um princípio de família. Mata-a quanto antes! (Queirós, p. 41). Neste sentido, implicações familiares de cunho social e jurídico que puniam, nas práticas do casamento burguês, de forma violenta exclusivamente o adultério feminino, projetar-se-ão do campo das farpas queirosianas e do diálogo entre as personagens de *O Primo Basílio* para feminicídios que atravessam o tempo das obras do *corpus* e alcançam, em violência constante (analisaremos dois processos judiciais, réus absolvidos no júri), os séculos XX e XXI. Essa histórica permissividade social, cultural, familiar e jurídica, colocada em debate nas farpas e no romance queirosiano, que apontava para a “naturalização” dessas práticas criminosas, revela como os enunciados, em formações discursivas na Política, nas Letras e nos Costumes, “as suas semelhanças em seus diferentes discursos, fazem remissões uns aos outros e se organizam em uma figura única, entram em convergência com instituições e práticas, e carregam significações que podem ser comuns a toda uma época.”<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> FOUCAULT. *A Ordem do Discurso*. 2000. São Paulo: Loyola.

Em nossa análise, demonstraremos como o subtítulo de *As Farpas*, “Crónica Mensal da Política, das Letras e dos Costumes”, com as suas possibilidades de convergências e atravessamentos, poderá ser acrescido das significações de uma Crónica Mensal “do Direito” sobre a situação social da mulher. Veremos, mais à frente, como um efetivo posicionamento jurídico, tanto em *As Farpas* como em *O Primo Basílio*, refletirá, mesmo em uma cultura e em um tempo patriarcais, que objetivavam a vida de uma mulher, a formação jurídica e humanista do escritor português.

Seguindo essa linha de raciocínio que pretende extrair correlações discursivas entre as crónicas e o romance queirosiano, mais uma vez, em um outro painel crítico da condição feminina na sociedade portuguesa, os enunciados circulantes no sumário de *As Farpas* sugerem o desenvolvimento de formações discursivas que também serão elaboradas nas modalizações de discurso do narrador de *O Primo Basílio*.

*As Farpas*. Março de 1872. Sumário.

[...]. Os desleixos. As misérias. – *As meninas solteiras*. A sua saúde. Os seus hábitos, modos e atitudes. As gulodices. A *toilette* delas. Os figurinos e as modas. **A preguiça de uma menina. Os seus modos. A sua falta de acção. Como as educam.** A *toilette* da criança. A sua educação religiosa. O catecismo. As crianças que mentem. A sua curiosidade. Audácias de conversação. Os terceiros andares e as quintas. A *menina* no colégio. Seu tédio. Sonhos. Desdém do estudo. **As mulheres e a ciência. A imaginação no colégio. Os fingimentos. O amor ao dinheiro. Casamento rico. Influências da sociedade. Moral contemporânea. O amor da catástrofe. Os maridos que matam.** O drama. (QUEIROZ, p. 288, grifos nossos)

Veremos que, ao aproximarmos o discurso do autor de *As Farpas* do discurso do narrador de *O Primo Basílio*, sobretudo, em formações discursivas que abordam a violência familiar e institucional à qual a mulher era submetida, estaremos diante de possibilidades de influências que irão indicar conformações ou dispersões discursivas, algo indiciário de outro ponto de análise dentro da arqueologia foucaultiana: a percepção de que os discursos não se retroalimentam em extratos iguais, em mesmos fundamentos de linguagem ou em mesmos sedimentos verbais ou não verbais. Assim, para

compreendermos uma análise arqueológica do discurso, devemos considerar uma formação discursiva, não somente pela possibilidade de uma construção, mas

por uma dispersão de fato, já que ela é para os enunciados não uma condição de possibilidade, mas uma lei de coexistência, já que os enunciados, em troca, não são elementos intercambiáveis, mas conjuntos caracterizados por sua modalidade de existência. (FOUCAULT, 2008, p.132).

Nas “intrusões do narrador”, ainda que o discurso narrativo esteja em terceira pessoa e o narrador pretenda-se como heterodiegético (embora suas intervenções e modalizações suscitem uma diegese afastada de uma imparcialidade), tencionamos localizar o registro de uma dispersão discursiva que revele as deformações subjetivas do narrador. Como já referimos, “figuras de estilo, adjectivações valorativas, discursos abstratos de pendor sentencioso”<sup>133</sup>, as dissimuladas “intrusões do narrador”<sup>134</sup>, em especial, objetivarão as personagens femininas de *O Primo Basílio*. Planejamos, com a análise desses “discursos abstratos de pendor sentencioso”, perceber o narrador como um sujeito discursivo. Neste sentido, para analisarmos essas recorrentes “intrusões do narrador”, as abordagens de Cleudemar Alves Fernandes<sup>135</sup> são importantes para o desenvolvimento do nosso raciocínio:

Ao referirmos a sujeito discursivo, colocamos em evidência a constituição sócio-histórica e ideológica dos sujeitos, seus posicionamentos atestados por suas inscrições discursivas, e procuramos mostrar seu funcionamento na produção literária. Então, em contraposição a narrador, conforme orientação da teoria da literatura, procuramos apreender o enunciador, o que implica explicitar sua inscrição socioideológica na história por meio de discursos. Diferentemente da noção de eu-lírico, conceito atinente ao estudo da poesia considerada gênero lírico, **apreendemos a subjetividade possibilitada pelo exterior, social e historicamente produzida**. Para tal, acionamos uma teoria não subjetiva da subjetividade. Compreendemos que, mesmo em produções literárias que trazem marcas de passionalidade, ou versam sobre

---

<sup>133</sup> REIS. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2015. Coimbra: Almedina.

<sup>134</sup> Idem.

<sup>135</sup> FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do Discurso na Literatura: rios turvos de margens indefinidas*. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ALVES JÚNIOR, José Antônio (Orgs). *Análise do Discurso na Literatura: rios turvos de margens indefinidas*. 2009. São Paulo: Claraluz, pp. 8-25.

sentimentalismos, a **subjetividade é histórica e exteriormente produzida e modificada**. (FERNANDES, p. 12, grifos nossos)

Oriundo do projeto realista em ser a “arte de combate a uma sociedade podre”<sup>136</sup> (temos um *corpus* que, nos limites dos pensamentos e dos comportamentos de Emma, Luísa e Capitu, reorganiza uma lei e uma demarcação), o trabalho de denunciar uma existência burguesa, “uma sociedade sobre estas falsas bases, não está na verdade: atacá-las é um dever”<sup>137</sup>, estabelecendo uma violenta sanção social exclusivamente às personagens femininas, em nosso juízo, evidencia um problema de eleição e sanção discursiva. Não obstante, nas ambições realistas de um projeto de escrita, “destruir as falsas interpretações e falsas realizações, que lhe dá uma sociedade podre”<sup>138</sup>, um refinamento irônico ressalte algo processual do estilo dos três autores, Flaubert, Eça e Machado, constituindo assim uma hipótese para que as personagens masculinas se livrassem do peso desse jugo discursivo realista, portanto, as “falsas bases” permaneceriam nos homens, ainda assim, pretendemos analisar, em comprováveis relações discursivas entre *As Farpas* e *O Primo Basílio*, como a ideia de uma subjetividade, “possibilitada pelo exterior, social e historicamente produzida”, evidenciou-se entre as crônicas e o romance queirosiano. Sustentando nossas análises anteriores, que demonstraram formações discursivas comunicantes entre nossos objetos de estudo, mais uma vez, de forma flagrante, os enunciados preliminares de *As Farpas*, em nossa percepção, identificam, decisivamente, a célula geradora de *O Primo Basílio*.

*As Farpas*. Setembro a Outubro de 1872. Sumário.

**O adultério. O sr. Dumas filho.** A retórica e o temperamento. Casos tristes. **Porque se tem um amante.** As inglesas. **A educação da mulher para o amor.** Cumplicidade do padre. A valsa e as suas virtudes higiênicas. O preto. **As ociosas.** [...]. (QUEIROZ, p. 361, grifos nossos)

---

<sup>136</sup> QUEIRÓS. *Carta a Teófilo Braga*. In: QUEIRÓS. 2006. *O Primo Basílio*. São Paulo: Saraiva, pp. 410-413.

<sup>137</sup> Idem.

<sup>138</sup> Ibidem.

Reiteram-se enunciados que, reportados em *As Farpas* queirosianas, serão desenvolvidos pelas modalizações do discurso do narrador em *O Primo Basílio*. Veremos que algumas correlações discursivas referentes a um certo determinismo realista (a educação da mulher para o amor) ou a uma indefesa subjetiva da mulher (as ociosas), como consequência, um condicionamento social às práticas do adultério será elaborado como um resultado verificável (porque se tem um amante). Na verdade, esses mesmos enunciados, em suas formações e correlações discursivas, poderão também nos informar sobre a condição de violência familiar e institucional à qual a mulher era submetida. Sempre em conformação com a ideia do adultério feminino surgirá, pois, o campo permissivo e autorizador do assassinato da mulher. Já no tempo de *As Farpas*, concernente a essa questão, é possível detectar a forma como um debate, uma crítica e um juízo efetivados por Eça de Queirós, em nosso entendimento, influenciarão sobremaneira o tipo de narrador engendrado em *O Primo Basílio*. Atentemos:

Quando, em Paris, mr. Dubourg foi ultimamente condenado em cinco anos de prisão, por ter assassinado sua mulher às facadas – os srs. jornalistas, arrastando esta desgraça através da sua prosa, envolveram-se, **por cima da memória da pobre senhora nervosa e infeliz, numa discussão vibrante acerca do amor, do adultério, do casamento e da morte**. Mr. d’Ideville, um bom rapaz que foi secretário de legação em Itália na missão de La Tour d’Auvergne, escrevendo sobre este caso impertinente, teve a ingenuidade de **pedir ao sr. Alexandre Dumas filho a sua opinião e a sua prosa**. (QUEIROZ, p. 361, grifos nossos)

Na matéria de *As Farpas*, número 15, setembro/outubro de 1872, Eça de Queirós escreverá uma crítica à luz do caso da condenação de Arthur Dubourg pelo assassinato de sua esposa, Denise MacLeod, 22 anos, depois de ela já ter pedido a separação legal ao marido e residir sozinha em Paris. Em uma armadilha, na qual o acusado contou com a ajuda da ex-amante, a jovem MacLeod foi morta com 15 facadas. Considerado culpado com atenuantes, inicialmente, a sentença judicial foi estabelecida em cinco anos de reclusão absoluta, logo a seguir, reformada e comutada para cinco anos de reclusão



simples a fim de que o marido pudesse receber a visita do filho. Questões como o casamento burguês, a prática do adultério feminino e o direito/dever de o marido matar a mulher, como analisaremos mais detalhadamente, também serão temas de uma acalorada polêmica durante uma “cavaqueira” na casa do engenheiro em *O Primo Basílio*. A questão, veremos, estritamente análoga ao caso do assassinato de Denise MacLeod e que recebeu a veemente opinião de Alexandre Dumas Filho defendendo o direito-dever de matar a esposa adúltera, esboçará idêntica manifestação de Jorge, marido de Luísa. Destacamos aqui, não por um simples valor enfático, o “direito/dever” de matar a esposa, mas por ser exatamente assim, como demonstraremos, o voto de Dumas e Jorge: não se trata apenas de exercer o “direito” de matar a mulher, mas de cumprir o “dever” de o homem matar a mulher adúltera, a fim de que a ordem burguesa não seja, no essencial, posta em causa. No romance queirosiano, a possibilidade de o marido de Luísa ser violento, e consequentemente matá-la, parece ser algo previsível logo desde o início.

Mas era o seu marido, era novo, era forte, era alegre; pôs-se a adorá-lo. Tinha uma curiosidade constante da sua pessoa e das suas coisas, mexia-lhe no cabelo, na roupa, nas pistolas, nos papéis. [...]. E sempre de bom humor, com muita graça, mas nas coisas da sua profissão ou do seu brio, **tinha severidades exageradas, e punha então nas palavras, nos modos, uma solenidade carrancuda**. Uma amiga dela, romanesca, que via em tudo dramas, tinha-lhe dito: **“É homem para te dar uma punhalada”**. Ela que não conhecia ainda o temperamento plácido de Jorge, acreditou, e isso mesmo criou uma exaltação no seu amor por ele. **Era o seu tudo** – a sua força, o seu fim, o seu destino, a sua religião, **o seu homem**. (QUEIRÓS, p. 20, grifos nossos)

Nossa análise pretende estudar como se dará, na personagem Luísa, esse processo de subjetivação (instrumentalizado pelo casamento burguês) que resignará a mulher/esposa a uma condição existencial sobrevinda pela devoção, submissão e medo, de apagamento de si. Jorge, o “homem para te dar uma punhalada”, configurava-se também como “o seu tudo, a sua força, o seu fim, o seu destino e a sua religião”. Sobre essa ligação intensa de Luísa a Jorge é possível identificarmos, sob o ponto de vista de

uma violência implícita e explícita, “a força”, “uma punhalada” e “as pistolas”. Encapsulando esse eixo de violência, identifica-se a esfera da violência psicológica, “tinha severidades exageradas, e punha então nas palavras, nos modos, uma solenidade carrancuda”. No entanto, e do nosso ponto de vista, existe no romance uma forma de assegurar pontos de fuga que permitirão a Luísa experimentações alternativas: veremos, pois, como em práticas efetivas de um “sujeito perceptivo”, Luísa conseguirá identificar, e desvelar em si própria, as injunções subjetivas e sociais de comportamentos, ameaças e violências, que a estrutura patriarcal da sociedade burguesa regulava e reservava às mulheres, solteiras ou casadas.

Desta forma, acreditamos que o autor de *As Farpas*, um homem fruto do seu tempo, advogado e jornalista, animado pelo espírito de um certo cientificismo representado pelas leis do determinismo social, estruturará um romance que, embora o narrador, com os seus exercícios de deformação subjetiva das personagens femininas, pretenda comprovar um experimento realista, ainda assim, alguns pontos de fuga serão possíveis de identificar em *O Primo Basílio*. Nossa análise pretende estudar até que ponto, entre o autor das crônicas e o narrador do romance, houve a ocorrência de um discurso de Direito e Justiça que confrontasse os silêncios do casamento burguês: a condição de apagamento, submissão, devoção e medo imposta à vida de uma esposa e, na ocorrência de um padrão desviante, a permissiva sanção social que se manifestava no direito/dever de o marido assassinar a mulher. Nas reflexões críticas de *As Farpas*, Eça de não se esquivará a essas questões.

Ora se alguma coisa deve irritar e fazer rugir é ver os srs. Dumas, Ideville, e outros galantes falar e decidir, como Evangelistas do macadame, **sobre o casamento, esse ângulo tão perigoso da dificuldade social**. Não a resolveu, esta questão esmagadora, a Bíblia; não a resolveu, com toda a sua grandeza, o velho espírito romano; perturbaram-na e lançaram-na em confusão a teologia e o cristianismo; **apenas a revolução, pela ciência de Proudhon, começa a dar-lhe uma solução racional e positiva**; e no entanto o sr. Dumas filho, autor da *Lorette* e profeta do Ginásio, estende-se molemente à sombra

dos castanheiros, ouvindo cantar os pássaros, e faz-nos o obséquo, num momento de bonomia, **de resolver no direito e na moral esta dificuldade tenebrosa.** Como? **Com uma navalha de seis tostões.** (QUEIROZ, p. 362, grifos nossos)

Aquilo que, então, podemos detectar através do distanciamento irônico no romance, é aqui diretamente detectado e criticado por Eça, como autor de crônica. Mediante o exame da questão e um consequente posicionamento, ele sublinha a complexidade histórica da instituição do casamento – e, por isso, a forma como a simplicidade da resposta “oficial” burguesa evita afinal refletir sobre o tema, porque lhe dá uma resposta “naturalizada”. Matar a mulher adúltera é uma forma de anulação da História, mas também de anulação do pensamento crítico: toda a dificuldade resolve-se com “uma navalha de seis tostões”.

Entre o debate estabelecido sobre a violência defendida por Dumas, consubstanciada na crítica feita em *As Farpas*, e a discussão apresentada pelo narrador, na casa de Jorge e Luísa em *O Primo Basílio*, teremos então uma efetiva transposição de enunciados a operar correlações discursivas sobre a estranha naturalização de uma sanção social representada pela morte da mulher adúltera. O trabalho da escrita queirosiana irá elaborar essas transposições, seus modos de conformações ou deslocamentos e, em especial, suas formas de constatação ou contestação. Nestes campos de análises de autorias discursivas, os argumentos de Foucault, desenvolvidos em *O que é um autor?*<sup>139</sup>, são relevantes para a nossa percepção:

O autor é, igualmente, **o princípio de uma certa unidade de escrita** – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. **O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem desencadear em uma série de textos:** ali deve haver – em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos

---

<sup>139</sup> FOUCAULT. *Ditos e Escritos. Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). 2001. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 264-298.

outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. (FOUCAULT, p.278, grifos nossos)

Em *O Primo Basílio*, a morte da mulher adúltera, de forma singular, uma ficção dentro de uma ficção (representada na escrita de um drama, *Honra e Paixão*, pelo “dramaturgo” Ernesto Ledesma), será equacionada a propósito do trabalho de um autor e posta em discussão na “casa do engenheiro”. O processo orgânico da consecução de uma autoria, suas influências, contradições e maturações, sua evolução, também constituirão nossos estudos em busca das formações discursivas que, em um dado projeto de escrita, informavam sobre as materialidades sociais, jurídicas e culturais que circunscreviam a condição feminina nos limites do casamento da época.

Nossa investigação pretende demonstrar que a escrita do romance queirosiano, sobretudo, a sutil performance discursiva do narrador de *O Primo Basílio*, origina-se da notícia da morte real de uma mulher. Mas também que, por não ser, antes pelo contrário, caso único e extraordinário, ela se origina numa prática comum e usual, naturalizada na sociedade burguesa do século XIX, que Eça pretende analisar.

### Capítulo 13. Da emulação da crítica a Alexandre Dumas:

#### o nascimento de um narrador.

Em *As Farpas*, antes de a análise de Eça de Queirós concentrar-se sobre o “poder-dever” afirmado por Alexandre Dumas Filho de o marido assassinar a mulher “para resolver no direito e na moral” a ofensa a “um princípio de família” (isto é, o valor da honra de um marido), a matéria discursiva das crônicas queirosianas, preambularmente, investirá sobre a suposição do romancista francês em ter o domínio de uma percepção integral da mulher, em especial, sobre “toda a fisiologia do casamento”. Eça ataca esta percepção “plena” de um mundo feminino veiculada nas observações idiossincráticas de Dumas em consonância com as circunscrições patriarcais da época que dispunham sobre os destinos, os corpos, os pensamentos, a vida e a morte de uma mulher. Em nossos estudos, sempre *pari passu* com a questão da “naturalização” da violência no que se refere à condição feminina, veremos como a crítica em *As Farpas* será importante no sentido de emular os excessos discursivos do escritor francês e o tema da morte da mulher na posterior concepção do narrador que Eça desenvolverá em *O Primo Basílio*. Para este fim, a análise comparatista entre as crônicas e o romance queirosianos é fundamental para a evolução do nosso raciocínio. Sigamos em *As Farpas*:

Provocar a pena indiscreta e aparada em *bisturi* do sr. Dumas, é acordar o escândalo que dorme. **Sobretudo em questões feministas:** porque aí o sr. Dumas supõe-se uma espécie de Santo Padre do amor, **julga possuir a plena compreensão da mulher**, saber desde as leis até às *pantoufles* **toda a fisiologia do casamento**, e ser no tempo presente um S. Tomás de Alcova. De sorte que sempre que se trata de um caso sentimental, o sr. Dumas Filho entorna sobre o *boulevard* **como um barril de lixo o seu depósito de observações:** porque o sr. Dumas é observador como os outros são trapeiros: é de noite, com uma lanterna e um gancho, cosido com os muros conjugais, apanhando e fisingando em segredo tudo o que cai da alcova, trapos, panos revolvidos, cuias velhas, farrapos reveladores – que ele vai coligindo a sua ciência. Sabe pelo que esgaravata no lixo. É doutor – em roupa suja. (QUEIROZ, p. 362, grifos nossos)

Em uma análise pormenorizada da crítica queirosiana a Dumas e a seu modo discursivo de compreensão da mulher e do casamento, é produtivo considerar que a evidência de alguns aspectos subjetivos e objetivos com os quais Eça de Queirós estabelece o seu exame e o seu dissentimento, pela perspectiva de uma clara emulação, esses mesmos aspectos surgirão como originários e instrumentais para a performance discursiva do narrador de *O Primo Basílio*. Em algumas passagens do romance, já analisadas por nós em capítulo anterior, demonstramos que as “intrusões do narrador”, em especial, ao realizarem o escrutínio das características físicas, psicológicas e morais das personagens Luísa e Leopoldina, transmitiam ao narrador uma (suposta) potência de um conhecimento de “questões feministas” e de uma “plena compreensão da mulher”. Em *As Farpas*, o discurso queirosiano estabelecido de modo sagaz na crítica às pretensões de um certo saber da mulher na “pena indiscreta e aparada em *bisturi* do sr. Dumas” irá reverberar de forma discreta e natural no discurso do narrador de *O Primo Basílio*. Vejamos, no romance, mais um exemplo desta potência do narrador no que se refere à “plena compreensão da mulher”.

**Amava-o com cuidados de mãe, com ímpetos de concubina. [...].**

De resto ela mesma se esforçava por desenvolver aquela paixão, achando nela a compensação inefável das suas humilhações. **Como lhe viera aquilo?** Porque sempre o amara, decerto, reconhecia-o agora, - mas não tanto, não tão exclusivamente! **Nem ela sabia.** Envergonhava-se mesmo, **sentindo vagamente naquela violência amorosa pouca dignidade conjugal;** suspeitava que o que tinha era apenas um capricho. Um capricho por seu marido! Não lhe parecia rigorosamente casto... **Que lhe importava de resto? Aquilo fazia-a feliz,** prodigiosamente. Fosse o que fosse, era delicioso. (QUEIRÓS, p. 282, grifos nossos)

Temos acima, em relação a Luísa, um excerto que informa sobre a fase posterior ao adultério. Veremos, mais à frente, como ela, nesta fase, já está em pleno exercício de sua capacidade de agir e reagir como um sujeito perceptivo, algo diferente da imagem machadiana da personagem “títere”. Por ora, interessa-nos analisar a potência do narrador

no uso de um certo domínio das instâncias subjetivas de Luísa evidenciando, no romance, a emulação da crítica queirosiana referente ao conhecimento de “questões feministas”, da “plena compreensão da mulher” ou de “toda a fisiologia do casamento”, aspectos que, na citação em tela, passaremos comparativamente a localizar e a analisar.

Incursionando pelas instâncias subjetivas da personagem feminina, o narrador sugere que o amor de Luísa por seu marido, após a experiência do adultério, identifica-se pela marca de uma devassidão, Luísa ama Jorge com “cuidados de mãe, com ímpetos de concubina”. A omnisciência do narrador sobre aspectos subjetivos da personagem evidencia-se também no campo daquilo que Luísa não é capaz de definir ou de enunciar. Temos aqui o sutil domínio das instâncias íntimas de uma mulher. Aquilo que para Luísa apresenta-se como “a compensação inefável das suas humilhações” ou sobre “aquilo que lhe viera” e que ao fim e ao cabo do adultério, “nem ela sabia”, resta, ambigualmente, de domínio pouco de Luísa e de domínio valorativo do narrador, “naquela violência amorosa havia pouca dignidade conjugal”, “não lhe parecia rigorosamente casto”, “que lhe importava de resto”, “aquilo fazia-a feliz”. Mais uma vez, o narrador, assim como no início do romance, também no domínio de “toda a fisiologia do casamento e da compreensão da mulher”, quando nos informa que Jorge, sem bem conhecer Luísa, “casou no ar, casou um bocado no ar”, entretanto, “Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa; era asseada; alegre como um passarinho, como um passarinho amigo do ninho e das carícias do macho” – ainda estritamente nos limites da crítica queirosiana – é possível afirmar que já aqui estávamos diante de um narrador emulado das farpas de Eça a Dumas no que observa ao domínio do corpo, do comportamento e dos desejos de uma mulher. Reitere-se também que essa passagem subjetiva de Luísa, da esposa boa dona de casa, “passarinho alegre, amiga do ninho e das carícias do macho” para uma esposa que, após a experiência do adultério, revela-se, na compreensão do narrador, como uma esposa

portadora de “uma violência amorosa com pouca dignidade conjugal” será exatamente o objetivo da nossa análise, que tentará demonstrar a transformação de Luísa em um sujeito perceptivo de si e do mundo.

Ainda no excerto das farpas queirosianas a Dumas, além do aspecto subjetivo do narrador emulado da crítica à manifestação do romancista francês pelo poder-dever de o marido assassinar a esposa adúltera, há também aspectos objetivos que merecem um contraste e uma análise comparatista entre *As Farpas* e *O Primo Basílio*. Propomos um cotejo textual (um contraste *ipsis litteris*) e uma subsequente análise entre alguns excertos das crônicas e do romance, para podermos prosseguir com a nossa investigação, que pretende demonstrar que mesmo essa esfera objetiva dos peculiares modos de escrita e observação de Alexandre Dumas Filho, alusivas aos saberes de uma mulher e da “fisiologia do casamento”, em nosso parecer, também será matéria da emulação da crítica queirosiana, produzindo personagens e suas peculiares conformações discursivas em *O Primo Basílio*. Voltemos ao excerto de *As Farpas*:

De sorte que sempre que se trata de um caso sentimental, o sr. Dumas Filho entorna sobre o *boulevard* como um barril de lixo o seu depósito de observações: porque o sr. Dumas é observador como os outros são trapeiros: é de noite, com uma lanterna e um gancho, **cosido com os muros conjugais, apanhando e fisingando** em segredo **tudo o que cai da alcova**, trapos, panos revolvidos, cuias velhas, **farrapos reveladores** – que ele vai coligindo a sua ciência. Sabe pelo que esgaravata no lixo. É doutor – em roupa suja. (QUEIROZ, p. 362, grifos nossos)

Da crítica queirosiana que aponta alguns específicos modos de observação de Dumas sobre um caso sentimental, em especial, sobre o perscrutar do autor francês à luz do casamento e suas instâncias conjugais, destaca-se o teor objetivo desse procedimento: “cosido com os muros conjugais, apanhando e fisingando em segredo tudo o que cai da alcova... sabe pelo que esgaravata no lixo”. Diante desse *modus operandi*, Eça refere que a forma objetiva de percepção de Dumas sobre assuntos conjugais revela um ser “observador como os outros são trapeiros”. Ao realizarmos um contraste discursivo deste



excerto de *As Farpas* com alguns campos textuais de *O Primo Basílio*, será possível desenvolvermos novas análises.

E muito curiosa; era fácil encontrá-la, de repente, **cosida por detrás de uma porta com a vassoura a prumo, o olhar aguçado. Qualquer carta que vinha era revirada, cheirada... Remexia sutilmente em todas as gavetas; vasculhava em todos os papéis atirados.** Tinha um modo de andar ligeiro e surpreendedor. Examinava as visitas. **Andava à busca de um segredo**, de um bom segredo! Se lhe caía um nas mãos. (QUEIRÓS, p. 71, grifos nossos)

Em *As Farpas*, quando Eça descreve o procedimento objetivo de Dumas, “cosido com os muros conjugais, apanhando e fisingando em segredo tudo o que cai da alcova”, distingue-se um sentido ardiloso e metódico. Se guardarmos o sentido e o ritmo dessas palavras e os transpusermos para a nossa análise em *O Primo Basílio*, quando o narrador descreve o modo objetivo (calculista e astucioso) da personagem Juliana, “cosida por detrás de uma porta com a vassoura a prumo, o olhar aguçado... remexia, andava à busca de um segredo”, as ressonâncias discursivas são evidentes. Em nossa percepção, e veremos outros exemplos mais representativos logo à frente, a tese da emulação da crítica queirosiana a produzir efeitos subjetivos e objetivos na concepção do narrador de *O Primo Basílio* ganha aqui um espectro maior. É possível não apenas pensarmos o narrador do romance queirosiano, como especificamente analisamos em seus aspectos subjetivos e objetivos, concebido a partir da emulação da crítica a Dumas nas farpas queirosianas, como também, consideramos a hipótese de que a personagem Juliana (um reforço à potência invasiva do narrador no “domínio das questões femininas e de toda a fisiologia do casamento”), irá, grosso modo, agir como um aliado-pastiche (Juliana/Dumas) no contraste da análise queirosiana sobre a questão da morte da mulher. Seja no plano da realidade, Denise MacLeod, morta por seu marido, com o poder-dever de matar defendido por Dumas Filho; seja na hipótese da morte da mulher em uma peça dramatúrgica dentro de *O Primo Basílio*, a escrita queirosiana, tanto no romance quanto nas crônicas, não se esquivará ao debate e a um claro posicionamento sobre a “naturalização” desses

homicídios, que hoje, em nossa conjuntura, seguramente, poderiam ser tipificados como exemplos de feminicídios, a exemplo da análise que desenvolvemos em nosso estudo sobre a vida e a morte de Capitu, a personagem machadiana do romance *Dom Casmurro*. Tomando esta questão em seus contornos mais latos, fica claro que existe aqui o problema do direito e da legitimidade do assassinato da mulher adúltera pelo marido, quer em termos factuais (Denise MacLeod), quer em termos virtuais (Capitu), quer em termos imaginários (Luísa). Assim, a crónica e o romance de Eça trazem para o domínio do discurso algo que ganha visibilidade legal e simbólica ao longo do século XIX, e que está no centro de muita da produção ficcional realista.

As ressonâncias discursivas, subjetivas ou objetivas, mediante a emulação das farpas queirosianas, na conformação do narrador do romance são constantes e repercutem, em nossa percepção, nas ações da personagem Juliana. Assim como no que se relaciona ao tema do casamento, Eça, na crítica em *As Farpas*, aponta que Dumas “sabe pelo que esgaravata no lixo, é doutor em roupa suja”, atente-se, em *O Primo Basílio*, ao procedimento objetivo de Juliana a espreitar o casal no dia-a-dia da casa.

Jorge e Luísa tomavam banho todos os dias, e era um trabalho encher, despejar todas as manhãs as largas bacias de folha; achava despropositada aquela mania de se porem a chafurdar todos os dias que Deus deitava ao mundo; tinha servido vinte amos e nunca vira semelhante despropósito! [...]. Fazia no entanto o seu serviço; ninguém tinha nada que lhe dizer. **O olho aberto sempre e o ouvido à escuta, já se vê!** (QUEIRÓS, p. 74, grifo nosso)

A fim de que seja possível adensar a nossa tese de que os aspectos subjetivos e objetivos pelos quais Eça elabora a crítica a Dumas em *As Farpas* e a consequente emulação processual na concepção do narrador (sobretudo através da personagem Juliana) em *O Primo Basílio*, destacaremos mais um indício desse mecanismo criativo. Sabemos que Dumas é referido como um ser “observador como os outros são trapeiros”, sempre a investir contra “os muros conjugais, apanhando e fisingando tudo o que cai da alcova”. Aqui, a ressonância com Juliana é inequívoca, ela que possui “o olho aberto

sempre e o ouvido à escuta”; entretanto, há um outro indício nas farpas queirosianas, não obstante quase imperceptível, que em nossa análise, é fulcral para considerarmos a ressonância discursiva das crônicas estritamente nas ações objetivas de Juliana no romance. No bojo da crítica a Dumas, referente ao procedimento objetivo do escritor francês, Eça conclui que, na busca e apreensão dos despojos conjugais, “trapos, panos revolvidos, cuias velhas”, avultam “farrapos reveladores”. Ora, no romance, surge Juliana, que tudo “revirava, cheirava, remexia” e “andava à busca de um segredo, de um bom segredo!”. Mais uma vez, das farpas queirosianas, o “farrapo revelador” de Dumas será emulado, em Juliana, na busca e fisga de um segredo conjugal comprometedor, afinal configurado pela carta interceptada de Basílio a Luísa.

Até este ponto do nosso raciocínio para o desenvolvimento da hipótese que a emulação crítica de Eça a Alexandre Dumas dá origem, no romance, a um narrador e a vários elementos narrativos que merecem sustentada reflexão, todavia, até este momento, consideramos que esta nossa análise se restringe a um plano instrumental e processual de transposições discursivas em uma escrita queirosiana. Veremos a seguir, na análise específica da “naturalização da morte da mulher”, um plano substancial do pensamento e posicionamento de Eça de Queirós sobre esta grave questão. Outra vez, nossos estudos irão buscar na emulação das *Farpas* o veio do romance.

## Capítulo 14. Sobre um corpo feminino a morte real e a morte ficcional:

### reflexões e repúdios.

De forma detalhada e sempre comparatista, veremos, neste estudo, a forma como se desenvolveu substancialmente a emulação discursiva das farpas queirosianas para aquilo que compreendemos ser uma das forças simbólicas do romance *O Primo Basílio*: a questão da morte feminina. Já afirmamos anteriormente que, além da “arte de combate”, que Eça tributa à escola realista, e objeto de um realismo singular do escritor português, a concepção do romance em tela deriva da morte real de uma mulher, Denise MacLeod. Não por acaso, o tema de um poder-dever de o marido assassinar a esposa adúltera surgirá por duas vezes em *O Primo Basílio*. Teremos a hipótese da morte no drama *Honra e Paixão* (escrito pela personagem Ernesto Ledesma, o assassinato da esposa adúltera, em um fluxo narrativo de uma *mise en abyme*, será o objeto de uma conversa durante um chá semanal) e a possibilidade que Luísa efetivamente considera: ser morta por seu marido, Jorge. Assassinar a mulher que agride um “princípio de família” é um direito ou uma obrigação do marido? Quais serão as injunções familiares à escrita da peça de Ernesto Ledesma? Como essas “cenas de sangue” são vistas pelas personagens, qual a ideia de “um certo público” afeto ou não a “estas coisas”? Qual o discurso do “princípio de família” que o marido de Luísa defende? Como as farpas queirosianas emularam, no texto do romance, a crítica do escritor português a Henri D’Ideville e, em especial, a Alexandre Dumas Filho sobre a questão do assassinato de Denise MacLeod? Para que possamos abordar estas questões, Ana Luisa Sonsino<sup>140</sup> orienta-nos sobre o debate jornalístico que a morte dessa jovem francesa, já separada do marido, provocou em França e em Portugal:

---

<sup>140</sup> SONSINO. *A espada de Alexandre, ou de como se articulam o génio, o homem e o tempo*. repositorio.ul.pt. Acesso em 24.04.2020.

Foi no contexto desta discussão que, em maio de 1872, Henri D'Ideville publicou um artigo de opinião no *Soir* **que espoletou a longa e taxativa resposta de Alexandre Dumas Filho**, originariamente publicada no *L'Opinion*, sob o título de *L'Homme-Femme*. No seu artigo, **D'Ideville conclui que a mulher adúltera deve sim ser punida**, mas que o marido devia perdoar-lhe a vida. **Dumas não responde apenas, mas ainda contesta os argumentos D'Ideville numa longa “carta”, onde finalmente afirma que, se tivesse um filho e se ele fosse traído pela sua mulher**, o conselho que lhe daria seria taxativo: **“Mata-a”**. É com essa exclamação que termina o panfleto que em Portugal foi publicado como *O Homem-Mulher*, e que na França teve 39 edições. Curiosamente, é nesta obra que se utiliza pela primeira vez a palavra *feminista* (Alexandre Dumas até se desculpa pela utilização do neologismo) para designar quem considerava que as mulheres tinham o mesmo direito do que os homens e deviam ser educados da mesma maneira. (SONSINO, p. 4, grifos nossos)

O que aqui vemos estar em causa é uma discussão pública (note-se) entre homens, sobre o corpo de uma mulher e o direito de eles disporem desse corpo de forma extrema e sem limites. D'Ideville “conclui” e postula que a mulher adúltera “deve sim ser punida”. Entretanto, o homem no papel de um marido-juiz “devia perdoar-lhe a vida” – algo muito semelhante a “conclusão” que já abordamos, em *Dom Casmurro*, quando diante da dúvida do adultério de Capitu, o convicto marido-advogado-policial-promotor e juiz da “causa familiar”, Bento Santiago, decide que é “Capitu quem deve morrer em uma morte lenta e histórica”. Ao término do romance machadiano, à guisa de um processo judicial, o narrador desiste do assassinato e impõe um desterro à esposa, Capitu vem a morrer anos depois, “falece ainda bela na fria Suíça”. No caso em estudo, a morte real da jovem Denise MacLeod, Alexandre Dumas Filho não aceita a “clemência” de Henri D'Ideville; em uma carta contesta os argumentos e, peremptoriamente, manifesta-se pela morte da mulher.

Mais do que uma discussão jornalística, estamos diante, outra vez, de um julgamento público que irá informar e dispor sobre o corpo de uma mulher, o direito à vida ou não de uma esposa adúltera. Dumas, para reforçar a salvaguarda de um princípio (público) familiar, apela a uma dimensão (particular) histórica de uma certa “moral” que se ensina de pais para filhos, “finalmente afirma que, se tivesse um filho e se ele fosse

traído pela sua mulher, o conselho que lhe daria seria taxativo: “Mata-a”. Veremos, em transposições discursivas, como Eça atacará esses argumentos em uma perfeita emulação da crítica em *As Farpas* no romance *O Primo Basílio*. Por enquanto, torna-se necessário para o nosso raciocínio, ainda no que respeita às crônicas queirosianas, analisarmos as implicações dessa pedagogia da morte proposta por Alexandre Dumas Filho.

Tal temperamento, tal solução. Todos estes infelizes se desesperam: – mas com a lógica do seu caráter – o bárbaro generoso mata, o civilizado infame faz assinar a letra. Mas a raiva é a mesma. E no entanto **o sr. Dumas entende que o procedimento colérico se pode ensinar como um passo de contradança**, e sem querer saber dos temperamentos, dos caracteres, das condições, **faz para a infinita diversidade dos desesperos** – um catecismo uniforme.

E – riamos! – **esse catecismo que conclui pela morte** – quando quer o sr. Dumas filho que os maridos, curiosos dessa matéria, o estudem e tomem apontamentos? Se o sr. Dumas faz um tratado e uma lei de morte, com argumentos e exemplos, **é para que os maridos o leiam, aprendam a lei**, se convençam, se apropriem daquela ideia e decorem aquele procedimento. (QUEIROZ, p. 365, grifos nossos)

Em *As Farpas*, Eça desenvolverá uma crítica e um posicionamento diante da recorrente naturalização dessa histórica violência contra a integridade física e emocional das mulheres. Em particular, o escritor português manifestar-se-á contra uma violência que vinha a público defender o direito/dever de um marido matar uma esposa. Veremos, logo a seguir, o manifesto repúdio quanto a esta tese. No texto de *O Primo Basílio*, em capítulo anterior, já analisamos a consciência que Luísa tem do poder e da ameaça simbólica da violência de seu marido. Jorge, o “homem para te dar uma punhalada”, configurava-se também como “o seu tudo, a sua força, o seu fim, o seu destino e a sua religião”. Há a violência explícita, “a força”, “uma punhalada” e “as pistolas”. Sustentando esse eixo de violência, identifica-se também a esfera da violência psicológica, o marido era “o seu tudo, o seu fim, o seu destino e a sua religião”, permanecendo sempre o alerta cotidiano e simbólico da violência marital: Jorge “tinha severidades exageradas, e punha então nas palavras, nos modos, uma solenidade

carrancuda”. Assim como Luísa desenvolverá linhas de fuga a todo esse sistema familiar e público de opressão à mulher, em questão que estudaremos no capítulo seguinte, Jorge, em nossa percepção, inicial e simbolicamente circunscrito à violência misógina de D’Ideville e Dumas, também apresentará pontos de reflexões e fuga à violência subjetiva e social que advogava a punição e/ou a morte da mulher adúltera. Diante dessas inflexões narrativas, Eça inovará em seu formato realista de ver os fatos sociais e as possíveis subjetividades em jogo. Jorge, que verbalmente manifestou-se pelos mesmos procedimentos de D’Ideville e Dumas, ao longo do romance queirosiano, acabará afinal por se ver confrontado com a realidade da morte feminina e familiar.

D’Ideville irá defender a violência da punição à mulher com alguma clemência; Dumas Filho, no raciocínio de uma esfera público-familiar, irá manifestar-se pelo direito/dever do marido à punição fatal para a esposa adúltera. Podemos então perceber que, em diversos níveis de pensamento, como Eça bem descreve, “o bárbaro generoso mata, o civilizado infame faz assinar a letra, mas a raiva é a mesma”, a prática da violência contra a mulher era um direito/obrigação do homem, um “catecismo que conclui pela morte”, “um tratado, uma lei de morte a ser ensinada e aprendida” para que, na lição de Dumas Filho, os maridos “se convençam e se apropriem daquela ideia e decorem aquele procedimento”: a mulher adúltera pode e deve ser morta.

Interessa-nos aqui analisar a expressão final da crítica de Eça quando se refere ao “bárbaro generoso” e ao “civilizado infame”, em especial, à luz da qual tentaremos compreender a conclusão queirosiana para ambos: “a raiva é a mesma”. Em nosso entendimento, a crítica do escritor português a essa constante homogeneização da misoginia refere-se ao problema histórico de como desnaturalizar a prática dessa extrema violência sobre os corpos e sobre a própria existência das mulheres.

No caso da morte de Denise MacLeod, a misoginia recorrente, antes da sanção social e física, operava a sua lei no plano das mentalidades muito antes e muito depois de o corpo de uma mulher tombar. Referindo-se ao caso do assassinato da jovem francesa, Dumas defende o teor do conselho dado a um suposto filho, “Mata-a!”, finalizando desta forma, como já referimos, segundo Ana Luísa Sonsino<sup>141</sup>, o panfleto *L’Homme-Femme*. Mais uma vez, com essa declaração, o escritor francês reforçava, impunemente, a histórica opressão patriarcal, circulante em âmbitos familiar e social que, transmitida de pais para filhos, era sancionada pela própria existência de uma mulher.

Quando, e a propósito da notícia da morte da jovem francesa, Eça se refere ao “bárbaro generoso” e ao “civilizado infame”, considerando que, para os dois sujeitos, “a raiva é a mesma”, entendemos que essa “raiva” se relaciona a uma desestabilização de poder no patrimônio material e imaterial de um homem. Semelhante a um ataque à propriedade, a um domínio e a uma posse, a hipótese do adultério feminino interfere em uma simbólica capitalização senhorio-falocêntrica de que o marido burguês julgava dispor. Empoderado como o dono da casa, o dono das coisas e o senhor dos discursos, contando com a leniência das leis civis e penais da época, o marido considerava-se o proprietário do corpo da mulher. O adultério feminino desestabilizava a simbologia desse domínio corpóreo. E era nele, no corpo feminino, que devia ser exercida a compensação violenta dessa desestabilização.

O debate jornalístico entre homens sobre o direito/dever de matar a mulher apenas exsudava a histórica misoginia que, no campo de uma absurda naturalização social, fermentava no plano das mentalidades. Do mesmo modo que se levantou contra o “catecismo da morte” de Dumas, Eça, no texto das crônicas em *As Farpas*, estabelecerá uma dura crítica ao poder replicador dessa violência nas mentalidades familiares e sociais.

---

<sup>141</sup> SONSINO. *A espada de Alexandre, ou de como se articulam o génio, o homem e o tempo*. repositorio.ul.pt. Acesso em 24.04.2020.



É claro o posicionamento do escritor português diante da ocorrência dessas práticas misóginas que, no fundo, pretendiam estabelecer a naturalização da violência à mulher.

Ora a conclusão da questão era estranha: tratava-se de decidir, a sangue frio, com argumentos e boa gramática – **se os maridos deviam matar suas mulheres. O sr. Dumas tinha dito com o charuto na boca**, folheando a Bíblia – **mata-a!** Outros, fechando a navalha no bolso, diziam generosamente: não a mates. Alguns vaudevillistas ensinavam entre um *bock* e uma pilhéria – **vai-a matando sempre!** E outros acrescentavam, expondo que era necessário estudar mais a questão e consultar dicionários: **por ora não a mates!**

E no entanto, de faca na mão, os maridos esperam.

**Antes de tudo, não os escandaliza esta questão?** (QUEIROZ, p. 362, grifos nossos)

A ironia deste excerto, que destrói qualquer das hipóteses descritas, enquanto os maridos esperariam com “a faca na mão”, deve ser relevada, bem como, por contraste, a seriedade ética da última exclamação (por ora não a mates!), que recoloca o problema num terreno totalmente diferente. O posicionamento crítico do escritor português avançará em constante ressonância discursiva entre o teor das crônicas e as personagens do romance. Em *O Primo Basílio*, a emulação da crítica queirosiana a Dumas e àqueles que defendiam publicamente o argumento pelo qual “os maridos deviam matar suas mulheres” alcançará, com precisão de detalhes, o seu nível mais produtivo de conexão discursiva nesta perspectiva ideológica de uma “naturalização/indignação” ante o direito/dever do marido à morte da mulher. A seguir, identificaremos como, no debate sobre o “perdão empresarial” e “o tiro fatal”, este já roteirizado por Ernestinho Ledesma (personagem que tinha em processo de revisão final o guião da peça *Honra e Paixão*), o romance queirosiano, em perfeita sintonia e transposição discursiva com as farpas queirosianas, problematizará a questão da morte feminina.

Ernestinho de pé, excitado, com um bolo de ovos na ponta dos dedos, explicou:

- O que o empresário quer é **que o marido lhe perdoe...**

**Foi um espanto:**

- Ora essa! é extraordinário! Por quê?

- Então! – exclamou Ernestinho encolhendo os ombros – **diz que o público que não gosta!** Que não são coisas cá para o nosso país...

- A falar a verdade, – disse o Conselheiro – a falar a verdade, Sr. Ledesma, **o nosso público não é geralmente afeto a cenas de sangue.**

- Mas não há sangue, Sr. Conselheiro! – protestava Ernestinho erguendo-se sobre os bicos dos sapatos – **mas não há sangue! É com um tiro! É com um tiro pelas costas,** Sr. Conselheiro! (QUEIRÓS, p. 40-41, grifos nossos)

A naturalização da morte da mulher materializa-se em dois níveis. Quando para a mulher adúltera (no drama de Ernestinho, o adultério ocorreu para salvar o marido da prisão por dívidas) a chance do perdão é requerida pelo empresário da peça, os circunstâncias da reunião familiar manifestam-se surpresos, “foi um espanto”, isto é, a hipótese do “perdão” é algo incomum, portanto, inicialmente fora de um consenso social. Após a informação do empresário, seguida da confirmação do Conselheiro Acácio de que “o nosso público não é geralmente afeto a cenas de sangue”, o segundo nível da naturalização da morte da mulher opera-se em uma gradação da violência instrumental da morte, com a ironia queirosiana a aumentar a escala para mais “escandalizar” o tema. O assassinato da mulher, à luz das tipificações penais, é realizado “com emprego de meio cruel”, isto é, “um tiro pelas costas”, evidenciando, portanto, um ato de dissimulação e violência potencial que consubstancia, ainda ao abrigo da lei penal, a flagrante “impossibilidade de defesa para a vítima”. Em síntese, estamos diante de um crime triplamente qualificado, o motivo torpe (o adultério), o meio cruel (tiro pelas costas) e a violência extrema (sem chance de defesa à vítima). Assim como Eça já havia apontado, na escrita de *As Farpas*, para o *modus operandi* de Dumas (“resolver no direito e na moral com uma navalha de seis tostões”), de semelhante modo, o dramaturgo Ernestinho protesta que “não há sangue” em razão de a mulher ser morta “com um tiro pelas costas”. A maior cobardia parece assim ser invisível para todos – exceto para o narrador, que a

identifica sem a comentar, manifestando, desta forma, a sua mais alta expressão de censura e, de facto, escândalo.

Do “espanto” familiar e generalizado pelo suposto perdão à esposa adúltera a uma instrumentalidade perfunctória que pretende higienizar o assassinato de uma mulher, podemos considerar que as farpas queirosianas seguem no romance problematizando o tema da naturalização da violência perpetrada pelo marido. No plano de uma literatura e no plano de uma certa percepção social, concernente à situação da mulher, a crítica queirosiana, quando salienta o rito patriarcal-social que “sempre conclui pela morte”, repercute na fala de Ernestinho Ledesma ao afirmar que a morte de uma esposa “com um tiro pelas costas” não é uma morte que possa, *in casu*, exemplificar uma cena de sangue. Ao atentarmos para o discurso deste “dramaturgo” de *O Primo Basílio*, podemos também encontrá-lo nas farpas queirosianas quando Eça se refere à lição que “alguns vaudevillistas ensinavam entre um bock e uma pilhéria – vai-a matando sempre”. Para que possamos desenvolver o nosso raciocínio, as reflexões da psicanalista brasileira, Ruth Silviano Brandão<sup>142</sup>, são esclarecedoras:

A morte do feminino, na literatura, tem diversas qualidades, é feita de várias metáforas: a da imobilidade, a da fixidez, a da petrificação ou a da morte literal. Enquanto delegada de voz alheia, **enquanto produto da literatura das sociedades patriarcais, a personagem feminina é uma construção, uma fantasia, que só pode ser um efeito de escritura e só pode esclarecer alguma coisa a respeito daquele que a enuncia**. Presa de um sistema de representações viris, a mulher se lê anunciada num discurso que se faz passar pelo discurso de seu desejo. (BRANDÃO, p. 155, grifo nosso)

O debate jornalístico se processa somente entre homens, escritores, diplomatas, dramaturgos, jornalistas, acerca do assassinato de uma mulher por seu marido, conjecturando publicamente sobre o direito-dever de um homem (com convicção dos procedimentos e com detalhes instrumentais) de matar a sua esposa, reforçando assim o

---

<sup>142</sup> BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2006. Belo Horizonte: Editora UFMG.

“catecismo da morte” que se transmite e se ensina de pais para filhos; entretanto, e na nossa análise do *corpus*, ainda que se empenhe em demonstrar que Emma, Luísa e Capitu agem como sujeitos perceptivos de si e do mundo, torna-se relevante a consciência da premissa, como nos esclarece Ruth Silviano Brandão, de que estamos diante de uma literatura “produto das sociedades patriarcais”. Neste sentido, a mulher, a personagem feminina como “uma construção, uma fantasia, que só pode ser um efeito de escritura” de autores homens, em nosso entendimento, terá que obedecer a esse princípio familiar e social, que publicamente (o debate jornalístico informa esse aspecto) ou surdamente (não nos escandalizamos? – Eça coloca a questão) naturaliza a morte da mulher. Não por acaso, a “literatura das sociedades patriarcais” matava as personagens femininas desviantes dos códigos e costumes familiares de comportamentos e submissão que regulavam os corpos e os pensamentos das filhas, esposas e mães burguesas. Emma, Luísa e Capitu serão “naturalmente” silenciadas por esses códigos sociais.

Embora não seja viável diante do nosso objetivo face ao *corpus*, (analisar personagens femininas como sujeitos perceptivos em “romances de adultério”), a chance de um tópico que possa melhor problematizar se a naturalização da violência ficcional contra a mulher possui relações com uma naturalização da violência real, ainda assim, perceberemos como este tópico migrará de *As Farpas* para o texto do romance queirosiano. Isto acontece, sobretudo, nos limites de um certo imaginário social-cultural que durante muito tempo conviveu com a leniência legal e com a permissividade familiar arranjando um histórico de subnotificações dos índices de violência doméstica contra a mulher. Especificamente em *O Primo Basílio*, esse contraste violência real / violência ficcional é sutilmente apresentado. Vemos assim que a especulação do Conselheiro Acácio no que se refere à possibilidade do assassinato da personagem feminina no drama *Honra e Paixão*, “o nosso público não é geralmente afeto a cenas de sangue”, parece ir

ao encontro da opinião do empresário da peça no argumento de que a violência e a morte da mulher “não são coisas cá para o nosso país”. Repare-se, entretanto, que se trata, sobretudo, da *representação* da morte feminina. Na verdade, e logo a seguir, quando instado a manifestar-se, o discurso de Jorge, marido de Luísa, irá potencializar as implicações e os ritos entre a violência ficcional e violência real contra a mulher.

No entanto o Conselheiro aconselhava Ernestinho a clemência; tinha-lhe posto a mão no ombro paternalmente, e com uma voz persuasiva:

- Dá mais alegria à peça, Sr. Ledesma. O espectador sai mais aliviado! Deixe sair o espectador aliviado!

[...]. E, então, invocou a opinião de Jorge. Não lhe parecia que o bom Ernesto devia perdoar?

- Eu, Conselheiro? De modo nenhum. **Sou pela morte. Sou inteiramente pela morte. E exijo que a mates, Ernestinho!**

D. Felicidade acudiu, toda bondosa:

- Deixe falar, Sr. Ledesma. Está a brincar. E ele então que é um coração de anjo!

- Está enganada, D. Felicidade – disse Jorge, de pé diante dela. – Falo sério e sou uma fera! Se enganou o marido, sou pela morte. No abismo, na sala, na rua, mas que a mate. Posso lá consentir que, num caso desses, um primo meu, uma pessoa da minha família, do meu sangue, se ponha a perdoar como um lamecha! Não! **Mata-a! É um princípio de família.** Mata-a quanto antes! (QUEIRÓS, p. 41, grifos nossos)

Já analisamos anteriormente a estrutura da violência simbólica, explícita e implícita, material e psicológica, que compunha “a casa do engenheiro”: pistolas, brios e severidades, “o homem para te dar uma punhalada”. Jorge, na resposta ao Conselheiro Acácio e na contestação à Dona Felicidade, demonstra, em nosso parecer, a íntima relação entre violência real e violência ficcional à qual uma mulher está constantemente exposta. Para ele, a impossibilidade do “perdão empresarial, literário e/ou social” é um rito interdito e a exigência da morte à mulher “é um princípio de família”, portanto, a injunção “... exijo que a mates... mata-a quanto antes” reflete o nexos violento entre ficção e realidade que irá transpor, do plano cultural, familiar e social para o plano ficcional, o

teor da postulação pública de Alexander Dumas Filho diante da morte real de Denise Mac-Leod, a lei que governava os lares: a naturalização da morte feminina. Analisemos ainda sobre esta questão, em nosso entendimento, de forma singularizada, uma das mais perfeitas emulações da crítica em *As Farpas* no romance queirosiano:

- Aqui tem um lápis, Sr. Ledesma – gritou Julião, estendendo-lhe uma lapiseira.

O Conselheiro, então, interveio grave:

- Não – disse – não creio que o nosso Jorge fale sério. É muito instruído para ter ideias tão

Hesitou, procurou o adjetivo. [...].

- ... tão anticivilizadoras.

- Pois está enganado, Conselheiro, tenho-as – afirmou Jorge. – **São as minhas ideias**. E aqui tem, se em lugar de se tratar de um final de ato, **fosse um caso da vida real**, se o Ernesto viesse dizer-me: sabes, encontrei minha mulher...

- Oh, Jorge! – disseram, repreensivamente.

- ... Bem, suponhamos, se ele mo viesse dizer, eu respondia-lhe o mesmo. **Dou a minha palavra de honra**, que lhe respondia o mesmo: **Mata-a!**

Protestaram. Chamaram-lhe tigre, Otelo, Barba-Azul. Ele ria, **enchendo muito sossegadamente o seu cachimbo**. (QUEIRÓS, p. 42, grifos nossos)

Quando, na discussão familiar em *O Primo Basílio*, no que concerne a Jorge, um engenheiro, um homem estabelecido, leitor de livros científicos<sup>143</sup> e que, apesar de “instruído”, parece “ter ideias tão anticivilizadoras”, afigura-se, em nosso parecer, claramente a emulação da genialidade criativa de Eça de Queirós. Diante da hipótese que Jorge levanta, “fosse um caso da vida real”, além de problematizar a questão das relações entre a naturalização da violência real / violência ficcional contra a mulher, “o caso” da vida real que o romance implicitamente sugere é uma emulação da crítica a Dumas em *As Farpas* queirosianas. Não nos resta dúvida de que ante um “caso da vida real” (o assassinato da jovem Denise Mac-Leod) e perante o “catecismo da morte” de Dumas, Eça

---

<sup>143</sup> Jorge era leitor assíduo de Luís Figuier (1819-1894), escritor francês conhecido por seus livros de divulgação científica.

segue a redirecionar a indignação de sua crítica das farpas para o romance. Neste início de *O Primo Basílio*, Jorge é a emulação perfeita de Dumas no que tange à exigência da morte da mulher adúltera. Logo depois da flagrante opinião de Jorge pelo assassinato, “dou a minha palavra de honra: **mata-a!**”, o romance queirosiano apresenta mais um indício dessa emulação crítica instrumentalizada em Dumas-Jorge: um comportamento, ou melhor, a sátira, a ironia de um comportamento. No romance, o marido de Luísa, após exigir a morte da mulher, “ele ria, **enchendo muito sossegadamente o seu cachimbo**”. Diante deste comportamento de Jorge, se fizermos um contraste comparatista com a crítica queirosiana em *As Farpas*, é possível localizarmos a gênese dessa postura.

Ora a conclusão da questão era estranha: tratava-se de decidir, a sangue frio, com argumentos e boa gramática – se os maridos deviam matar suas mulheres. **O sr. Dumas tinha dito com o charuto na boca**, folheando a Bíblia – **mata-a!** Outros, fechando a navalha no bolso, diziam generosamente: não a mates. Alguns vaudevillistas ensinavam entre um *bock* e uma pilhéria – *vai-a matando sempre!* E outros acrescentavam, expondo que era necessário estudar mais a questão e consultar dicionários: *por ora não a mates!*

E no entanto, **de faca na mão, os maridos esperam**. (QUEIROZ, p. 362, grifos nossos)

O paralelismo do nível de linguagem e comportamento entre Jorge e Dumas é evidente. Sobre a exigência da morte da mulher adúltera, assim como Jorge, não somente responde ao Conselheiro Acácio, mas afirma que não pode consentir que “um primo meu, uma pessoa da minha família, do meu sangue, se ponha a perdoar como um lamecha” (Não! Mata-a! Mata-a o quanto antes!”), já demonstramos anteriormente que Dumas não apenas responde, mas ainda contesta os argumentos de D’Ideville numa carta, “onde finalmente afirma que, se tivesse um filho e se ele fosse traído pela sua mulher, o conselho que lhe daria seria taxativo: mata-a.”. Os indícios são fortes. Enquanto Jorge chama à correição alguém da família mediante a imposição de um comportamento; Dumas, em relação a um suposto filho, sobre o caso de uma mulher adúltera, é taxativo. Estamos diante da repetição, *ipsis litteris*, de um princípio de família: “mata-a”. Este princípio

familiar reservava assim toda a violência “anticivilizadora” (para usarmos a palavra ironicamente apta do Conselheiro Acácio) para o adultério feminino.

Sobre o adultério masculino, a leniência civil e criminal não se discutia. Além da ironia queirosiana entre a dualidade dos sujeitos e a dualidade de cachimbos e charutos na boca sentenciando à morte a mulher adúltera, a genialidade de Eça reside também em expor, entre as farpas e o romance, a não-aparente contradição, mesmo a paradoxal convivência entre erudição e violência. Entre os homens que defendem publicamente a morte da mulher, “mas não há sangue, é um tiro pelas costas”, temos dois autores de peças de teatro, Dumas Filho e Ernestinho Ledesma, contrastando assim com o argumento do Conselheiro Acácio, “o nosso público não é geralmente afeto a cenas de sangue”, ou pondo em causa a solicitação do empresário da peça para que a mulher não fosse morta pelo marido, “não são coisas cá para o nosso país”. A naturalização da morte da mulher absurdamente ainda são coisas para Jorge, para Dumas, “e no entanto, de faca na mão, os maridos esperam”, são práticas violentas que atravessam tempos, atravessam discursos. Entre a literatura e o teatro, entre a vida ficcional e a vida real, entre a expectativa de direitos e os fatos diários, as mulheres seguem sendo mortas.

Em 1809, certo João Galvão Freire se achou preso, no Rio de Janeiro, por ter **confessadamente matado a sua mulher**, d. Maria Eufrásia de Loiola. Alegando legítima “defesa da honra”, encaminhou ao Desembargo do Paço uma petição solicitando “seguro real para solto tratar do seu livramento”. A resposta dos desembargadores não deixa dúvidas **sobre a tolerância que rodeava tais tipos de crimes**: “A ocasião em que este [o marido] entrou em casa, os achou ambos, esposa e amante, deitados numa rede, o que era bastante para suspeitar a perfídia e o adultério e acender a cólera do suplicante que **levado de honra e brio cometeu aquela morte em desafronta sua, julgando-se ofendido**”. Cometido por “paixão e arrebatamento”, **o crime era desculpável**. (DEL PRIORE, p.41, grifos nossos)

A exemplo destas “defesas da honra masculina”, ao caso real do assassinato de Maria Eufrásia de Loiola ocorrido em 1809, pesquisado pela historiadora brasileira Mary



Del Priore<sup>144</sup>, que encerrou na absolvição do assassino confesso (“levado de honra e brio cometeu aquela morte em defronta sua, julgando-se ofendido”), se avançarmos duzentos anos, encontraremos as semelhantes históricas práticas de violência e morte de uma mulher, seguida da mesma “legítima” alegação, nos moldes do pensamento de Dumas e Jorge, o princípio de família: a “defesa da honra” de um marido ofendido. Trata-se aqui de um caso sobre o homicídio duplamente qualificado de uma mulher, processo ACR 7050415 PR 0705041-5, julgamento popular, 18/05/2010, 1ª Câmara Criminal<sup>145</sup>, Estado do Paraná, Brasil. Um homem, já separado de sua mulher (situação civil, portanto, análoga a de Denise Mac-Leod), vem a encontrá-la fazendo sexo com outro homem. Com uma faca de açougueiro a esfaqueou até a morte, desferindo golpes na região do tronco e do pescoço (*modus operandi* também semelhante ao assassinato de Denise Mac-Leod). No âmbito do processo criminal, o acusado alegou “legítima defesa da honra”. Como se trata de crime doloso contra a vida, o caso foi parar nas instâncias do júri.

O Ministério Público, na denúncia oferecida, manifestou-se pela condenação, fundamentando que o “denunciado agiu impelido por motivo torpe, ou seja, porque não admitia o término de seu relacionamento com a vítima, não querendo que ela se relacionasse com outros homens”. O acusado executou o assassinato valendo-se de meio cruel, esfaqueando a vítima até a morte, sendo o crime praticado mediante recurso que dificultou a defesa da vítima: “eis que o denunciado atacou-a de surpresa, enquanto ela se encontrava nua, numa cama, trocando carícias com terceira pessoa”.

---

<sup>144</sup> DEL PRIORE. *Capitu ou a mulher sem qualidades*. 2008. In: SCHPREJER, Alberto (Org). **Quem é Capitu?** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, p. 33-47.

<sup>145</sup> <https://tj-pr.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/19427850/apelacao-crime-acr-7050415-pr-0705041-5/inteiro-teor-104330190>. Data de acesso: 05 de maio de 2020.

Mesmo diante de todos os argumentos do Ministério Público, mesmo diante dos depoimentos das testemunhas, que afirmaram que o casal já estava separado, ao arrepio de todas as provas de autoria e materialidade do crime, ainda assim, os jurados, acatando a tese de legítima defesa da honra do denunciado, absolveram o acusado. Importante destacar que a composição efetiva de um julgamento popular (Tribunal do Júri) se faz por sorteio entre pessoas que compõem uma comunidade. Representantes da sociedade, os jurados são cidadãos que realizam, após os trabalhos da acusação e da defesa, um julgamento leigo com base em seus paradigmas de justiça e com base nas provas materiais arroladas durante as sessões do júri.

Para desenvolver a nossa análise, optamos por fazer este contraste comparativo de um tema particular à literatura ocidental no final do século XIX (a morte da mulher nos romances de adultério) com processos criminais antigos e atuais a fim de que, diante da exigência de Dumas e Jorge pela morte feminina, respectivamente, em um debate público em um jornal (*L'Opinion*) ou em um debate em uma reunião familiar (a cavaqueira na casa do engenheiro), pudéssemos perceber que esta naturalização da morte da mulher, em enunciados vindos dos campos do Direito e da Literatura, revela discursos que, segundo Foucault<sup>146</sup>, “se organizam em uma figura única, entram em convergência com instituições e práticas, e carregam significações que podem ser comuns a toda uma época.” Época esta que, como demonstramos, parcialmente ainda permanece haja vista a absolvição, em um Tribunal do Júri, de um marido, assassino confesso, em pleno século XXI, com base no argumento da “legítima defesa da honra”. Eça de Queirós quando, em *As Farpas*, escreveu “e, no entanto, de faca na mão, os maridos esperam”, talvez estivesse a nos alertar para este tempo contínuo de violência à mulher. Mais do que um alerta, as crônicas queirosianas seguem a estabelecer um confronto com a nossa percepção de

---

<sup>146</sup> FOUCAULT. *A Ordem do Discurso*. 2000. São Paulo: Loyola.

humanidade e sociedade quando nos interpelam: “antes de tudo, não os escandaliza esta questão?”. O “escândalo” para que Eça nos chama a atenção é o de que a naturalização da morte feminina, nas suas diversas variantes, como vimos, tem um tempo longo que não desapareceu ainda, e o romance que analisamos é, pois, um episódio da crítica à violência patriarcal que fez a conformação da nossa sociedade.

#### **14.1. Sobre a morte na casa, a voz que não se ouve: um caso de *mansplaining*.**

Durante toda a discussão na sala de estar da casa de Jorge e Luísa, assim como também ocorreu durante a discussão jornalística, as vozes e as escritas que abordam a morte feminina são registos masculinos. Se compreendermos essas vozes como registos de um efetivo poder, elas veiculam um discurso familiar, policial e jurídico que, em um campo social, reflete o domínio disciplinador, repressivo e sancionador de uma violenta sociedade patriarcal sobre uma existência feminina, isto é, são mecanismos de autoridade e controle sobre os corpos, os pensamentos e a autonomia de uma mulher. Para avançarmos em um raciocínio que aproxima o Direito e a Literatura, em especial, sobre um ordenamento civil que influenciou, em Portugal e no Brasil, o surgimento de uma legislação de Direito de Família que subalternizava a personalidade jurídica da mulher, sobre este tema, a abordagem de Irene Vaquinhas<sup>147</sup> é fundamental para nos esclarecer sobre a fundamentação legal que impunha “a inferioridade feminina”.

[...]. O aparelho legislativo consignava-a na lei. O documento jurídico fundamental é, neste domínio, o Código Civil napoleónico, de 1807, o qual, ao influenciar toda a jurisprudência europeia, servirá de modelo a legislações congêneres, entre as quais, o Código Civil português de 1867. **Este traduziu na lei a autoridade do homem sobre a mulher**, no caso desta ser casada e

---

<sup>147</sup> VAQUINHAS. “*Senhoras e Mulheres*” na Sociedade Portuguesa do Século XIX. 2011. Lisboa: Edições Colibri.

dos pais sobre as filhas, no caso destas serem solteiras. **Enfim, a subalternização feminina** na relação conjugal e filial.

Para além de não reconhecer à mulher quaisquer direitos políticos, proibia-a de administrar bens próprios ou familiares, só consentindo que o fizesse no caso de impedimento do marido. **As principais interdições diziam, contudo, à mulher casada, a qual, perante a lei, não passava de uma menor:** não podia ser testemunha, contrair dívidas, assinar um contrato, exercer uma profissão, sem autorização do marido. Se caso exercia uma actividade remunerada, o salário obtido pertencia por inteiro ao marido que podia reivindicar caso quisesse. (VAQUINHAS, p. 24, grifos nossos)

Diante do ordenamento legal à época, que chegará vigente até o século XX, a condição jurídica da mulher, disciplinada por uma normatização legislativa, refletia o discurso social e familiar que submetia a existência feminina a uma vida limitada não só pela ausência da fruição de direitos básicos (ter uma profissão autônoma, votar, dispor dos próprios bens), como por uma negação legal à personalidade civil da mulher para o exercício efetivo de um sujeito natural de direitos. Juridicamente, a mulher era equiparada a uma menor. Essa estatuída “natureza” jurídica da mulher, que irá regular a “subalternização feminina”, aparecerá nas práticas dos discursos familiares e sociais, sempre sugerindo a necessária “proteção e/ou tutela” de um homem. Em *O Primo Basílio*, durante a reunião familiar, quando somente os homens discutiam acerca da exigência da morte da mulher, como já foi assinalado, a personagem Dona Felicidade interroga Luísa sobre esta questão.

Luísa bordava, **calada**; a luz do candeeiro, abatida pelo *abat-jour*, dava aos seus cabelos tons de um louro quente, resvalava sobre a sua testa branca como sobre um marfim muito polido.

- **Que dizes tu a isto?** – disse-lhe D. Felicidade.

Ela ergueu o rosto, risonha, encolheu os ombros... E o conselheiro logo:

- A Sra. D. Luísa **diz com orgulho o que dizem as verdadeiras mães de família:**

Impurezas do mundo não me roçam

Nem a fímbria da túnica sequer

(QUEIRÓS, p. 42, grifos nossos)

A pergunta sobre a exigência da morte feminina, em um suposto final de ato na peça *Honra e Paixão*, é feita por Dona Felicidade a Luísa, dona da casa, que, durante todo o debate, esteve “calada”, de cabeça baixa, a bordar. Estimulada a ter que se manifestar sobre a discussão entre os homens, ela hesita, ri e permanece calada. Ato contínuo “e o Conselheiro logo” responde por Luísa. Em um exemplo típico e cultural daquilo a que hoje chamaríamos de *mansplaining*<sup>148</sup>, a interferência do Conselheiro Acácio elaborando a resposta por ela, não apenas usurpa a posse do discurso de uma mulher sobre a morte de uma outra mulher, como também reafirma os papéis idealizados da mulher em uma sociedade patriarcal. Ao ser indagada sobre a exigência da morte de uma mulher, nas palavras do Conselheiro, Luísa “diz com orgulho o que dizem as verdadeiras mães de família”, ou seja, ao assunto morte/adultério/mundo é oposto o discurso da santidade de uma mulher nos papéis de mãe e esposa, “impurezas do mundo não me roçam nem a fimbria da túnica sequer”. O facto de a própria Luísa, secundada pelo Conselheiro, se remeter ao silêncio e, mais ainda, a um sorriso e a um encolher de ombros que significam que o assunto em questão em nada lhe diz respeito, dá conta de uma alienação subjetiva característica da personagem (e do seu mundo) neste momento. Nesta situação, trata-se de uma mulher a quem os assuntos de outras mulheres nada dizem. Em consequência, o seu silêncio tem o peso de uma omissão de consciência que o Conselheiro, por hipocrisia masculina, elogia. Novamente, as reflexões de Irene Vaquinhas<sup>149</sup> são relevantes.

A discrição é, nesta matéria, a regra de ouro e a qualidade mais apreciada.

**Recato nas palavras, nos gestos**, nas múltiplas formas de expressão. [...].

Na base da discrição, **o silêncio**. “**Uma mulher conveniente** – dirá Michelle Perrot – não se queixa, só confia no seu confessor se for católica. **O pudor é**

---

<sup>148</sup> Lily Rothman, editora sênior da revista Time, define o termo da seguinte forma: “explicar sem levar em conta o fato de que quem é explicada sabe mais do que quem explica, o que é geralmente feito por um homem a uma mulher”.

<sup>149</sup> VAQUINHAS. “*Senhoras e Mulheres*” na Sociedade Portuguesa do Século XIX. 2011. Lisboa: Edições Colibri.

**a sua virtude, o silêncio a sua honra**, a ponto de se tornar uma segunda natureza. **Este convém à sua posição secundária e subordinada**”. Um silêncio – diga-se – de pesadas consequências que a oculta do olhar dos outros. [...]. (VAQUINHAS, p. 15, grifos nossos)

Encorajada, por uma mulher, a se manifestar sobre a exigência da morte de uma mulher adúltera, o silêncio de Luísa corresponde à sua “segunda natureza”, conveniente ao *ethos* de uma esposa burguesa, informado “em sua posição secundária e subordinada”. Diante dessas normas de “recato nas palavras, nos gestos” (a primeira natureza), “a regra de ouro e a qualidade mais apreciada”, a esposa de Jorge, a personagem Luísa, “a Luisinha, aquele serzinho louro e meigo”, ainda forjada neste tipo feminino de uma existência romântica, nada falará e seguirá de cabeça baixa a bordar. Por outro lado, a interferência do Conselheiro Acácio, em seu não-recato de uma sociedade de homens, verbalizado na cultura do *mansplaining* em reuniões sociais, ao responder por Luísa, acaba por reforçar a validação de um silêncio feminino quando nele consubstancia a honra idealizada e esperada de uma mulher e mãe burguesa. Nas “impurezas do mundo que não roçam” os pensamentos e os comportamentos das “verdadeiras mães de família” havia um campo de interdições das possíveis subjetividades femininas. Veremos, a seguir, como em *O Primo Basílio*, Luísa atravessará esse estatuto de silêncios e, em práticas efetivas de um sujeito perceptivo de si e do mundo que a cercava, erguerá o rosto e manifestará um discurso sobre a sua vida e os seus desejos.

## **Capítulo 15. Aquela que não era “um passarinho”,**

### **aquela que não era “um anjinho”: era ela em si.**

Em nossos estudos do romance queirosiano, e ainda que seja ao final silenciada, iremos identificar, nas análises que desenvolveremos, a forma como a personagem Luísa conseguirá superar a condição de um mudo objecto romântico burguês. Sempre em recato e sempre em silêncio, uma mulher realizada pelo amor matrimonial, a esposa de Jorge, “a Luisinha saiu muito boa dona de casa; tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada; alegre como um passarinho, um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho, aquele serzinho louro e meigo” irá pôr-se em causa. Após o casamento, enredada pelo tédio doméstico e pela alienação social, imersa em leituras de romances, em especial, do romance dumasiano *A Dama das Camélias*, durante e depois da experiência do adultério com o primo Basílio, em uma crítica de si, de sua condição de mulher e esposa, Luísa realizará, na mesma ação de questionar-se, uma crítica do modo burguês de viver e da felicidade dos romances, que antes surgiam como a única possibilidade de escape ao universo que a limitava.

Não será sem dúvida por acaso, acreditamos que é o romance de Dumas que aqui é considerado como o foco das leituras apaixonadas de Luísa. Vimos no capítulo anterior como a leitura de Dumas e a consideração das suas opiniões a propósito do assassinato da mulher adúltera provocam em Eça uma resposta directa nas suas crónicas, e também uma resposta indirecta, mas não menos manifesta, no romance em análise. Trata-se quase de um libelo acusatório contra Dumas, considerando-o Eça de Queirós, em termos jurídicos, o “mandante” do crime de assassinato que ele pensaria ser justificado. A cadeia de factos é límpida: Dumas escreve, Luísa lê, a leitura desse e de outros romances altera

a sua percepção de si e do mundo, daí advém o adultério, e o próprio autor que ateou o rastilho, Dumas, é também o juiz que a condena. A assim ser, trata-se quase de um ajuste de contas entre o autor Eça e o autor Dumas, através da via romanesca de *O Primo Basílio*. A ironia romanesca no seu mais alto grau, afinal.

Analisaremos, em consequência, como toda a íntima reflexão e a sanção social inerentes a esse processo de autoconhecimento de Luísa será efetivado por um processo de apropriação de uma linguagem que antes era apenas uma linguagem de domínio dos homens. No ponto anterior identificado por nós, a usurpação da palavra pelo Conselheiro Acácio, diante da questão do adultério e da morte da mulher, respondendo ele por ela que “impurezas do mundo não me roçam nem a fimbria da túnica sequer”, em nosso entender, a personagem feminina queirosiana está, na verdade, diante de um reconhecido discurso histórico e patriarcal que reproduzia a valorização da ignorância da mulher, garantindo assim, ao mesmo tempo, o uso da palavra como domínio de um discurso masculino e a interdição de um discurso feminino como virtude social. Julgamos que essa fala do Conselheiro Acácio e algumas recomendações de Jorge para o amigo Sebastião são também formas de reproduzir discursos de séculos anteriores que objectivavam a mulher. Reduzida a um ser frágil, física e moralmente, vulnerável e inconstante, o marido, como já pudemos analisar, pela legislação civil era o seu tutor e responsável, devia sempre vigiá-la, protegê-la e corrigir a mulher para a constância das virtudes familiares e sociais em um sistema peculiar de “educação” que não incluía um acesso amplo ao ensino formal e universal. Esse discurso de mais de dois séculos anteriores a *O Primo Basílio* ressurgirá nas palavras dos homens na “casa do engenheiro”. O enunciado dos discursos e a associação das recomendações do Conselheiro e de Jorge não guardam segredos: quanto mais vigiada e quanto mais distante dos saberes uma mulher estivesse, mais “feliz e honrado” seria o casamento.



Em nossa análise, a interferência e a fala do Conselheiro Acácio por Luísa, respondendo por ela sobre a questão da morte da mulher adúltera, agem para legitimar o silêncio feminino como uma suposta qualificação feminina, familiar e social. Passados mais de duzentos anos, o discurso autorizador do respeitável amigo de Jorge encontra assim respaldo e pedagogia na *Carta de Guia de Casados*<sup>150</sup> escrita, em 1650, por D. Francisco Manuel de Melo. A “pureza” feminina referida pelo Conselheiro é a mesma “perfeição” feminina apontada nas “observações escritas a um amigo” e fundamentadas em “amor e obediência” para “a felicidade e o repouso de um honrado casamento”. Neste contexto de “prescrições” nas quais se enaltece o comportamento de uma esposa dirigido para a ausência de um discurso feminino, o silêncio da mulher, que é “valorizado” pelo Conselheiro Acácio, reproduz o ideário de algumas das específicas virtudes femininas relacionadas na *Carta de Guia de Casados*. Observemos, portanto, a existência dessas ressonâncias discursivas para avançarmos com o nosso raciocínio.

Oh!, como folgo de ver uma mulher ignorar aquilo que não é razão saber mas que verdadeiramente o saiba! Acho **grande perfeição** quando erram aquelas coisas que lhe podiam pôr imperfeição, se as acertassem. (MELO, p.85, grifos nossos)

A pureza e/ou a perfeição femininas, na verdade, um estatuto tácito, familiar e social, de uma imposição de silêncios para as mulheres, reforçava, na regra da “discrição feminina”, um mecanismo histórico de interdição e controle da voz e de um discurso feminino. Entre as “regras e advertências” da *Carta de Guia de Casados* sobre alguns interesses e saberes femininos, “dê-se-lhe a entender à mulher que a coisa que mais deve querer é a seu marido”. Prerrogativas de saberes, prerrogativas de pensamentos, domínios de discursos eram campos exclusivos do poder masculino. A regra familiar e social da reconhecida “discrição feminina” atravessará, quase intocada, dois séculos. O discurso

---

<sup>150</sup> MELO. *Carta de Guia de Casados*. 1993. Lisboa: Editorial Verbo.

do Conselheiro Acácio sobre a necessidade das interdições mundanas às “verdadeiras mães de família” é, sem dúvida, tributário das sistematizações e disciplinas matrimoniais de D. Francisco Manuel de Melo.

**Tomara que as mulheres não soubessem de guerras, nem estados, nem procurassem por isso. Enfadam-me umas que se metem em eleições de governos, julgar de brigas, praticar desafios, mover demandas. Outras que se prezam de entender de versos, abocanham em linguagens alheias, tratam de questões de amor e fineza, decoram perguntas para gentes discretas, trazem memorial de motes dificultosos.** Umas que dão significação às ervas, que adivinham as cores, outras que têm de sua tenção; **outras que examinam pregações, que lhes tomam palavras;** outras que as usam esquisitas, e falam por circunlóquios, que têm modos de gabar fora do uso, que praticam ao som do manéio das mãos ou do movimento dos olhos. [...]. Mas em verdade, que tudo o que aponto é digno de ser lembrado. (MELO, p.87, grifos nossos)

Em suma: uma mulher sabida e articulada é uma mulher que extravasa do seu domínio, que deve ser o da discrição e o do silêncio e reserva. Analisemos, conseqüentemente, um pouco mais como o marido de Luísa, Jorge, também estabelecerá um controle de comportamentos femininos materializado em uma seletiva “moralidade de comportamentos”. Em capítulo anterior, já demonstramos que Jorge punha “severidade nas palavras”, era exigente nos tratos pessoais, exercia, em especial, com Luísa, seguidas práticas de violências simbólicas, explícitas ou implícitas, e era, nas palavras de uma amiga de sua esposa, “um homem para te dar uma punhalada”. Dentro do projeto realista de Eça, a escrita queirosiana, nos campos da ironia e do “combate” crítico a “uma sociedade tão pulha”, faz-nos ver, no mesmo ato da censura feminina, a hipocrisia masculina revelada nos comportamentos dos próprios censores.

[...]. Não frequentava botequins, nem fazia noitadas. Só duas vezes por semana, **regularmente, ia ver uma rapariga costureira, a Eufrásia,** que vivia ao Borratem, e **nos dias em que o Brasileiro, o seu homem,** ia jogar o boston ao clube, **recebia Jorge com grandes cautelas e palavras muito exaltadas;** era enjeitada, e no seu corpinho fino e magro havia sempre o cheiro relentado de uma pontinha de febre. **Jorge achava-a romanesca, e censurava-lho.** Ele nunca fora sentimental; os seus condiscípulos, que liam

Alfred de Musset<sup>151</sup> **suspirando e desejavam ter amado Margarida Gautier**<sup>152</sup>, chamavam-lhe proseirão, burguês; Jorge ria; não lhe faltava um botão nas camisas; era muito escarolado; admirava Luís Figuiier<sup>153</sup>, Bastiat e Castilho<sup>154</sup>, tinha horror a dívidas e sentia-se feliz. (QUEIRÓS, p. 11, grifo nosso)

De forma progressiva, a marca dumasiana no romance queirosiano vai se estabelecendo. A nossa análise, que anteriormente localizava apenas em *As Farpas* as críticas do escritor português ao escritor francês (“sobretudo em questões feministas: porque aí o sr. Dumas supõe-se uma espécie de Santo Padre do amor, julga possuir a plena compreensão da mulher”), passará a identificar em *O Primo Basílio*, de uma forma menos explícita, entretanto, sempre crítica, nos discursos e comportamentos das personagens masculinas, o mesmo teor crítico da escrita queirosiana, como se Eça estivesse a responder a Dumas, sobretudo, em temas que envolviam, além da morte da mulher da adúltera, um jogo de moralidades e uma recorrente dissimulação social.

Manter relações adúlteras, ainda que em uma paradoxal ambiência de moralidade, “não frequentava botequins, nem fazia noitadas”, era uma prática de Jorge anterior ao casamento com Luísa que irá se repetir durante a convivência conjugal. Investido no papel de homem casado, um marido burguês com suas inerentes relações sociais, Jorge será ainda mais exigente no que tange às práticas de uma “moralidade”. Aparentemente (e Eça naturalmente aproveita esta situação para, através da aparente omissão da ironia, a introduzir de forma ainda mais sarcástica), a visita regular a “uma rapariga costureira nos dias em que o Brasileiro, o seu homem, ia jogar o bóston ao clube”, em nada afeta o que

---

<sup>151</sup> Romântico francês (1810-1857), conhecido como o “poeta do amor”.

<sup>152</sup> Personagem principal de *A dama das camélias*, romance de Alexandre Dumas Filho. Enquanto os outros autores são nomeados, aqui, a personagem dumasiana é que é nomeada. No que concerne à personagem queirosiana, Luísa, mais uma vez, a referência, sempre implícita a Dumas, estará presente. Luísa lê, às escondidas, *A dama das camélias*. O livro estará guardado, por trás dos jogos de compoteiras em um dos móveis da sala. Em nosso parecer, a hipótese da emulação da crítica de *As Farpas* no romance *O Primo Basílio* espalha-se em pormenores. O narrador, como já vimos, deriva da crítica queirosiana aos modos subjetivos e objetivos de Dumas Filho.

<sup>153</sup> Já referimos. Escritor francês (1819-1894), conhecido por seus livros de divulgação científica.

<sup>154</sup> Bastiat foi um economista francês e Castilho, um escritor português.

ele considera ser um comportamento altamente moral. Interessa-nos destacar, mais à frente, a ambiguidade dessa moral masculina nos planos social e familiar de convivências. Antes deste destaque, em razão de uma viagem de trabalho, Jorge fará expressas recomendações ao amigo Sebastião para estabelecer, em visitas domiciliárias, incursões de vigilância e veto sobre uma suposta amizade “imoral” de Luísa com a “desavergonhada” Leopoldina.

Sabes quem esteve aí de tarde? – disse logo Jorge acendendo o cachimbo.  
**Aquela desavergonhada da Leopoldina!** Que te parece, hein?

- E entrou? – perguntou Sebastião. [...].

Teve um gesto furioso; exclamou:

- E vem aqui, **senta-se nas minhas cadeiras, abraça minha mulher, respira o meu ar!**... Palavra de honra, Sebastião, se a pilho – procurou mentalmente, com o olhar aceso, um castigo suficiente – **dou-lhe açoites!**

- É o diabo! – disse Sebastião. [...].

- Por isso, Sebastião, enquanto eu estiver fora, se te constar que a Leopoldina vem por cá, avisa a Luísa! **Porque ela é assim**, esquece-se, **não reflexiona. É necessário alguém que a advirta, que lhe diga: "Alto lá, isso não pode ser!"** Que então cai logo em si, e é a primeira!... Vens por aí, fazes-lhe companhia, fazes-lhe música, e se vires que a Leopoldina aparece ao largo, tu logo: "Minha rica senhora, cuidado, olhe que isso não!" **Que ela, sentindo-se apoiada, tem decisão.** Se não, acanha-se, deixa-a vir. Sofre com isso, mas não tem coragem de lhe dizer: "Não te quero ver, vai-te!" **Não tem coragem para nada;** começam as mãos a tremer-lhe, a secar-se-lhe a boca... **É mulher, é muito mulher...** Não te esqueças, hem, Sebastião? (QUEIRÓS, grifos nossos, p. 44/5)

Nesta recomendação de vigilância, advertências e veto de Jorge sobre as relações sociais de Luísa, em consonância com o preceituado na *Carta de Guia de Casados*, mais uma vez, uma mulher é objectivada pelos enunciados da irracionalidade, da vulnerabilidade e da falta de atitude, “porque ela é assim, não reflexiona... não tem coragem para nada; começam as mãos a tremer-lhe, a secar-se-lhe a boca, é mulher, é muito mulher”. De acordo com os ensinamentos das observações aos casados, é somente com a tutela de um homem, no caso (por intermédio de Jorge), Sebastião, que ela, Luísa, “sentindo-se apoiada, tem decisão”. Esse apoio de um marido para uma mulher, como

necessidade de uma disciplina para superar a condição “frágil e frívola” das mulheres, segundo D. Francisco Manuel de Melo, efetivar-se-á mediante sessões de repreensão.

**Faça o marido de quando em quando uma admoestação a sua mulher; admoeste-a**, que nem no seu estado, nem em o alheio pode ninguém; coisa muito certa, e de que **as apodadas, sendo mulheres se cansam assaz, e também apodam**. [...]. É nas mulheres este diverso efeito (de ordinário) procedido de uma própria causa. (MELO, p. 73, grifos nossos)

Com Sebastião recomendado sobre as visitas de fiscalização e advertências, Jorge, antes de viajar a trabalho, cumprirá, no papel de marido, a função de admoestar a mulher para a efetiva correição de uma moral pessoal, familiar e social. Sempre nos limites de uma violência implícita, Luísa é censurada.

- É por causa de ti! É por causa dos vizinhos! **É por causa da decência!** [...].

- Minha rica filha, **é que todo mundo a conhece**. É a Quebrais! É a Pão-e-Queijo! **É uma vergonha!** [...].

- Como se eu não percebesse que ela esteve aqui! Só pelo cheiro! Este horrível cheiro de feno! Vocês foram criadas juntas, etc.; tudo isso é muito bom. Hás de desculpar, mas se a encontro na escada, corro-a! **Corro-a!**

Parou um momento, e comovido:

- Ora, vamos, Luísa, confessa. **Tenho ou não razão?**

- Tens – disse.

**E saiu, furioso.** (QUEIRÓS, p. 25, grifos nossos)

Até este ponto da trama queirosiana, em relação a duas mulheres, Luísa e Leopoldina, temos a expressão de uma ideologia feminina regulada por subjetividades masculinas no juízo, na defesa e na condenação de uma certa ideia de moral. Diante das ressonâncias históricas da *Carta de Guia de Casados*, dos discursos do Conselheiro Acácio, de Jorge, Ernestinho e Sebastião, é possível então identificarmos, em um campo feminino, os registros de uma circulante moralidade patriarcal com os seus sistemas de

poder, controle e julgamentos. Para que possamos avançar em nossa análise, as reflexões de Michel Foucault<sup>155</sup> são importantes.

[...]. Por “moral” entende-se igualmente **o comportamento real dos indivíduos em relação às regras e valores que lhes são propostos**: designa-se, assim, a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta; pela qual eles obedecem ou resistem a uma interdição ou a uma prescrição; pela qual eles respeitam ou negligenciam um conjunto de valores; o estudo desse aspecto da moral deve determinar de que maneira, e **com que margens de variação ou de transgressão, os indivíduos ou os grupos se conduzem em referência a um sistema prescritivo que é explícita ou implicitamente dado em sua cultura**, e do qual eles têm uma consciência mais ou menos clara. Chamemos a esse nível de fenômenos a “**moralidade dos comportamentos**”. (FOUCAULT, p.33-34, grifos nossos).

O objetivo do projeto realista de Eça desenvolve-se na arte de um processo equivalente a um espelho social onde a sociedade conseguisse ver-se a si própria. No romance *O Primo Basílio* este fazer-ver decorre sempre nos planos da ironia e das atitudes contraditórias que determinadas personagens possam indiciar em si: aquilo que falam, pregam e/ou defendem entrará em confronto com o teor das ações que realizam. Na carta a Teófilo Braga<sup>156</sup> em que sustenta a necessidade de uma arte engajada em um combate social, “vista de longe no seu conjunto e contemplada de um meio forte”, Eça acreditava que a sociedade pudesse se reconhecer como “tão mesquinha e tão estúpida<sup>157</sup>” que assim uma reforma se tornasse possível. No que respeita às personagens queirosianas e à “moralidade dos comportamentos” em relação a um indivíduo ou grupo, como ressaltou Foucault, “a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta; pela qual eles respeitam ou negligenciam um conjunto de valores”, isto é, o possível registro de evidências de um “comportamento real” transgressor ao

---

<sup>155</sup> FOUCAULT. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. 2012. São Paulo: Edições Graal.

<sup>156</sup> QUEIRÓS. *Carta a Teófilo Braga*. In: QUEIRÓS. 2006. *O Primo Basílio*. São Paulo: Saraiva, pp. 410-413.

<sup>157</sup> “[...]. E todavia se já houve sociedade que reclamasse um artista vingador é esta! É sobretudo, vista de longe no seu conjunto, e contemplada de um meio forte como este aqui (sejam quais forem os seus grandes males, forte decerto) que contrista, achá-la tão mesquinha, tão estúpida, tão convencionalmente pateta, tão grotesca e tão pulha!”

sistema prescritivo indicará a existência de um jogo de moralidades. Com base neste jogo, e mediante o estudo de algumas camadas discursivas do romance queirosiano, será possível identificarmos essas três instâncias do projeto realista de Eça: a arte como espelho social, o combate a hipocrisia das moralidades e o objetivo reformador de uma sociedade “tão grotesca”.

Em nosso caso de análise, no comportamento de Jorge em conluio com Sebastião para que este proceda à vigilância de Luísa em razão da antiga amizade com uma mulher que “todo mundo conhece”, as conveniências e a hipocrisia de uma “moralidade” fundamentada em um sistema de poder patriarcal, que estigmatiza determinadas práticas a gêneros específicos, estarão presentes. Na sequência da viagem a trabalho de Jorge, após as recomendações ao amigo alusivas às visitas de fiscalização domiciliar para advertir Luísa sobre a amizade com a “desavergonhada Leopoldina”, em um imbróglio de endereçamentos das cartas da viagem ao Alentejo, por engano, uma das cartas, que era para Sebastião, chega às mãos de Luísa.

Luísa pôs-se então a ler alto, devagar:

**“Saberás, amigo Sebastião, que fiz aqui uma conquista. Não é o que se pode chamar uma princesa, porque é nem mais nem menos que a mulher do estanqueiro. Parece estar abrasada no mais impuro fogo, por este seu criado. Deus me perdoe, mas desconfio até que me leva apenas um vintém pelos charutos de pataco, fazendo assim ao esposo, o digno Carlos, a dupla partida de lhe arruinar a felicidade e a tenda!” – Que graça! — murmurou Luísa, furiosa. — “Receio muito que se repita comigo o caso bíblico da mulher de Putifar. Acredita que há um certo mérito em lhe resistir, porque a mulher, estanqueira como é, é lindíssima. E tenho medo que suceda algum fracasso à minha pobre virtude...”**

Luísa interrompeu-se, e olhou Sebastião com um olhar terrível.

— **São brincadeiras!** — balbuciou ele. (QUEIRÓS, grifo nosso, p. 248)

Antes de casado, e como já foi dito acima, Jorge visitava regularmente, por duas vezes na semana, uma rapariga costureira, a Eufrásia, quando o marido saía para jogar o bóston. Após o casamento, as aventuras adúlteras prosseguirão, e o engenheiro, como ele

mesmo se definirá, “um Don Juan do Alentejo”, continuará a deixar um “rasto de chamamentos sentimentais” por onde passa. Rasto este de “chamamentos sentimentais” que podemos traduzir como um histórico contumaz de práticas do adultério. Antes Eufrásia, agora a nova “conquista” que sequer é nomeada (“não é o que se pode chamar uma princesa, porque é nem mais nem menos que a mulher do estanqueiro, o digno Carlos”), o romance queirosiano faz-nos ver a falaz moralidade dos comportamentos. Entre homens confrades, as prescrições de respeito e vigilância a uma ideia de moralidade funcionam para Luísa: “é por causa da decência”. O realismo de Eça de Queirós intensifica, aos nossos olhos, a ambiguidade, tornada objeto de sarcasmo, desta moralidade dos comportamentos que obedecia a um sistema de poder de gênero e às suas idiossincráticas conveniências. Sobre este fazer-ver que sobressai na escrita queirosiana, as reflexões de Maria de Lourdes A. Ferraz<sup>158</sup> são relevantes para o desenvolvimento do nosso pensamento.

[...]. **Eça nunca deixa de praticar a arte do realismo como intensificação de um ver:** pelo contrário, à medida que mais e mais exercita os seus vários processos dessa arte da visibilidade, mais nos obriga a ver, não só ou principalmente esse mundo que nos pinta ou modela, mas faz-nos sentir o que vemos, mesmo que não o tenhamos conhecido. [...]. O que podemos saber, porque disso nos apercebemos como leitores, é que, à medida que escreve a sua obra, parece que vai descobrindo **processos diversos que lhe permitem intensificar a sua arte realista; que lhe permitem, em suma, intensificar a visibilidade não do mundo, nem de Portugal** ou dos tipos de personalidade que esse canto do mundo encerra (os conselheiros acácios, ou os conselheiros pachecos, as luisinhas, mesmo que com outras vestes, os carlos da maia diletantes de outras profissões), **mas, sim, a visibilidade do que move o mundo: os sentimentos e as ideias e as acções consequentes, ou seja, as acções daí advindas.** (FERRAZ, p. 217-218, grifos nossos)

Mediante esta intensificação do fazer-ver no romance queirosiano ao produzir “a visibilidade do que move o mundo”, surge o esgarçamento de uma ideia de moralidade (“nos obriga a ver, não só ou principalmente esse mundo que nos pinta ou modela, mas faz-nos sentir o que vemos”), isto é, a escolha da moralidade em escrutínio naquilo que

---

<sup>158</sup> FERRAZ. *Ensaaios Oitocentistas*. 2011. Lisboa: Edições Caixotim.



historicamente reconhecemos pelo senso comum como “romances de adultério”. Eça de Queirós, de forma única, à luz das obras do *corpus*, com a intensificação deste fazer-ver em sua escrita realista, “com os sentimentos, as ideias e as acções consequentes” entre Jorge e Sebastião, nos atos de vigilância e advertências a uma moralidade feminina, coloca-nos diante da hipocrisia na moralidade dos comportamentos masculinos. As três personagens femininas nucleares do *corpus*, em nossa análise, irão refletir sobre a existência social de uma mulher em um mundo regulado por uma moralidade patriarcal. Ao defendermos o argumento de que Emma, Luísa e Capitu, na verdade, nesses mesmos romances de adultério, são personagens femininas em práticas efetivas de sujeitos perceptivos de si e das sociedades que as circunscreviam, em nosso juízo, é possível considerar, e prosseguiremos a desenvolver o nosso raciocínio, que estamos, de fato, diante não só de romances de adultério, mas de romances de percepção da mulher casada. Luísa irá avançar nesse processo perceptivo.

Ela seguiu, lendo: “**Olha, se a Luísa soubesse desta aventura!** De resto, o meu sucesso não pára aqui: a mulher do delegado faz-me um olho dos diabos! É de Lisboa, de uma gente Gamacho, que parece que mora para Belém, conheces? **E dá-se ares de morrer de tédio**, na tristeza provinciana da localidade. **Deu uma *soirée* na minha honra, e na minha honra, creio também, decotou-se.** Muito bonito colo”. Luísa fez-se escarlate. – “e uma queda do diabo...”

- Está doido! – exclamou ela. - “E aqui tens o teu amigo **feito um D. Juan do Alentejo**, e deixando um rasto de chamuscas sentimentais por essa província fora! O Pimentel recomenda-se...”

Luísa ainda leu baixo algumas linhas, **e erguendo-se bruscamente, dando a carta a Sebastião:**

- Muito bem, diverte-se! – disse com uma voz sibilante.

- São lá coisas que se tomem a sério! **Não deve tomar a sério...**

- **Eu!** – exclamou ela. – **Acho muito natural até!** (QUEIRÓS, grifos nossos, p. 248)

Entre a esposa equiparada “a um passarinho, a um anjinho de dignidade; a boa dona de casa... era asseada<sup>159</sup>; a amiga do ninho e das carícias do macho; a mulher, a muito mulher”; a que teve a fala usurpada pelo Conselheiro Acácio; a cabisbaixa e constantemente em silêncio, Luísa, durante o romance queirosiano, em um processo de conhecimento e aferição de sua experiência de leitura no qual irá contrastar “a felicidade dos livros” e a experiência de buscá-la em si própria, mediante a análise deste processo perceptivo de Luísa, que levará ao limite a potência dos seus desejos, é lícito afirmar que, essencialmente, deixamos de ter a predominância da feminina personagem romântica. “Simultaneamente idealizada e insignificante, a mulher sabe que agradecerá se fizer esquecer que é uma criatura terrestre, revestindo a aparência de um ser evanescente<sup>160</sup>”, esta era a performance de Luísa, como verificamos quando ela “encolheu os ombros” e não manifestou uma opinião sobre a morte da mulher adúltera. Do encolher de ombros ao erguer-se bruscamente, falando com voz sibilante, há uma transformação de Luísa, que os gestos descrevem sem qualquer dúvida. Vemos pois como o contraste do mundo das suas leituras diante da experiência real de sua vida possibilitará o abandono de um comportamento romântico de Luísa e a passagem para o desempenho de uma feminina personagem realista que, por este novo estatuto, diante dos jogos de moralidade entre Jorge e Sebastião, quando fica a saber das aventuras adúlteras do marido, uma manifestação discursiva surgirá. Esta nova visão, que a pouco e pouco se aproxima do

---

<sup>159</sup>Em algumas figurações de Luísa, ao abrigo de nossa hipótese da emulação da crítica queirosiana aos modos perceptivos de Alexandre Dumas Filho (“sobretudo em questões feministas: porque aí o sr. Dumas supõe-se uma espécie de Santo Padre do amor, julga possuir a plena compreensão da mulher, saber desde as leis até às pantoufles”), além das recorrentes objectivações com animais (sobre este aspecto, veremos em pormenor mais à frente), evidencia-se também a apreensão do corpo feminino pelo julgamento de um exame de higiene que o olhar masculino sentencia. Luísa “**era asseada**”, p. 12 de *O Primo Basílio*, é o olhar do narrador que é compartilhado por Sebastião. O mesmo exame de higiene, seguido de um cotejo com o coletivo de um universo feminino, repetir-se-á na fala de Basílio, p. 62 do romance, logo após o primeiro encontro com Luísa, em uma espécie de um monólogo a deambular sobre o corpo feminino: “- E **tem o ar de ser muito asseada, coisa rara na terra!** As mãos muito bem tratadas! O pé muito bonito”.

<sup>160</sup> VAQUINHAS. “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*. 2011. Lisboa: Edições Colibri. p. 24-25.

realismo que Eça quer descrever (e, por seu turno, criticar por ser apenas reativo), “marcada por um investimento erótico no acto de conhecer<sup>161</sup>” a si, a seus desejos e a suas frustrações, desencadeará uma nova percepção subjetiva do adultério, e fá-la-á responder: “Eu! Acho muito natural até!”. Do início do romance, cassada a sua voz, suprimido o seu discurso pela usurpação da sua palavra pelo Conselheiro Acácio, a personagem Luísa, ainda como a representação romântica de uma mulher, “aquela que as impurezas do mundo não roçam a fimbria da túnica sequer”, interditado preliminarmente o seu processo de conhecimento do mundo, ao final do romance queirosiano, Luísa, mesmo silenciada, estabelecerá, em seu nome, um discurso.

### **15.1. Aquela que não era um cavalo, aquela não era uma ave noturna: era ela em si.**

Em *O Primo Basílio*, como já pudemos identificar, a personagem Luísa será objecto de várias figurações, “passarinho, anjinho, aquele serzinho louro e meigo veio dar a casa um encanto, asseada, amiga do ninho e das carícias do macho”, etc. Além das recorrentes nomeações simbólicas que apreendem a mulher nos limites de uma natureza “asseada”, a imagem da mulher consagrada pura e frágil, objectivada quase que decorativamente, “veio dar a casa um encanto”, neste subcapítulo, estudaremos algumas outras representações da personagem Luísa que, em nossa análise, correlacionam-se com o processo que resultará no desempenho da personagem como um sujeito perceptivo. Para que seja possível viabilizar este estudo, é necessário antes examinarmos o processo de conhecimento de Luísa por Jorge: as aproximações e os contrastes de aspectos implícitos

---

<sup>161</sup> LIMA. *Fulgurações e ofuscações de Eros: O Primo Basílio*. In: III Encontro Internacional de Queirosianos. 1995. 150 anos com Eça de Queirós. São Paulo: USP, pp. 715-722.

e explícitos na composição das imagens de uma mulher, sugeridas pelo narrador, que irão consubstanciar a decisão de casar de um homem.

Quando a sua mãe morreu, porém, **começou a achar-se só**: era no inverno, e o seu quarto nas traseiras da casa, ao sul, um pouco desamparado, recebia as rajadas do vento na sua prolongação uivada e triste; sobretudo à noite, quando estava debruçado sobre o compêndio, os pés no capacho, vinham-lhe melancolias lânguidas; estirava os braços, com o peito cheio de um desejo; queria enlaçar uma cinta fina e doce, ouvir na casa o frufu de um vestido. **Decidiu casar**. Conheceu Luísa, no verão, à noite, no Passeio. **Apaixonou-se pelos seus cabelos louros, pela sua maneira de andar, pelos seus olhos castanhos muito grandes**. No inverno seguinte foi despachado, e casou. Sebastião, o seu íntimo, o bom Sebastião, o Sebastião, tinha dito, com uma oscilação grave da cabeça, esfregando vagarosamente as mãos:

- Casou no ar! Casou um bocado no ar. (QUEIRÓS, p. 11, grifos nossos)

A morte da mãe, o sentir-se só de um homem, a necessidade de uma mulher para preencher os vazios masculinos. A decisão de casar, preencher a falta materna, substituir a mãe, ter os cuidados de alguém, “a Luísa tinha cuidados muito simpáticos em seus arranjos”, o homem que precisa ser sempre valorizado em sua casa: “a Luisinha era amiga do ninho e das carícias do macho”. Nestes mesmos parâmetros, veremos a seguir, em mais um fragmento do romance, e mediante uma análise comparatista, que importará para a decisão de Jorge se casar, e para a escolha de uma esposa, a fim de colmatar o seu vazio, a percepção de uma outra imagem da personagem feminina, com algumas representações peculiares ao discurso do narrador queirosiano. Mais uma vez, a presença de Luísa entre um mundo de homens, em especial, entre a amizade de Jorge e Sebastião, suscitará um jogo ambíguo de moralidades.

Quando a mãe de Jorge morreu, pensaram mesmo em viver juntos; habitariam a casa de Sebastião, mais larga e que tinha quintal; **Jorge queria comprar um cavalo, mas conheceu Luísa no Passeio**, e daí a dois meses passava quase todo o seu dia na Rua da Madalena.

Todo aquele plano jovial da **Sociedade Sebastião e Jorge** – chamavam-lhe assim, rindo – desabou, como um castelo de cartas. Sebastião teve um grande pesar. E era ele, depois, que fornecia **os ramos de rosas que Jorge levava a Luísa**, sem espinhos, com cuidados devotos, embrulhados num papel de seda. **Era ele que tratava dos arranjos do “ninho”**, ia apressar os estofadores,

discutir preços de roupas, vigiar o trabalho dos homens que pregavam os tapetes, conferenciar com a inculcadeira, cuidar dos papéis do casamento.

E à noite, fatigado como um procurador zeloso, **tinha ainda de escutar com um sorriso as expansões felizes de Jorge**, que passeava pelo quarto até às duas horas da noite em mangas de camisa, namorado loquaz, brandindo o cachimbo. (QUEIRÓS, p. 107, grifos nossos)

O teor das ambiguidades nas “moralidades dos comportamentos” é vário, substituições de papéis, simbolismos silentes, sentimentos calados com um sorriso, muitas camadas possíveis de análise, todavia, para o objetivo das nossas investigações, interessa-nos abordar a figuração particular do narrador em relação à personagem feminina. O traço irônico e sutil do narrador queirosiano se aproxima do imperceptível, perante uma descrição que dificilmente cala a possibilidade de uma situação de desejo triangular, cujo polo ativo seria Sebastião. Por outro lado, e no que respeita à figura feminina, e de forma diferente da figuração da mulher casada (a imagem do “passarinho” domesticado em casa), no ambiente da rua, no passeio, a representação de Luísa, na condição de uma mulher solteira, transcorre no plano de uma quebra frásica de teor semântico, “Jorge queria comprar um cavalo, mas conheceu Luísa no passeio”. Se fizermos uma aproximação e um contraste com o excerto anterior do romance, que justifica a escolha de Jorge, o abandono da “Sociedade Sebastião e Jorge” e a consequente decisão de casar-se, “conheceu Luísa, no verão, à noite, no Passeio, apaixonou-se pelos seus cabelos louros, pela sua maneira de andar, pelos seus olhos castanhos muito grandes”, a representação de Luísa solteira dá-se de um modo particular. Jorge, como quem escolhe um animal, foi despachado, casou-se. Antes do casamento, a figuração de Luísa irá equipará-la à imagem da compra de um cavalo que se escolhe pelo porte (“apaixonou-se pelos seus cabelos louros, pelos seus olhos castanhos muito grandes”), pela marcha (“apaixonou-se pela sua maneira de andar”), em uma decisão mobilizada, de forma explícita, com atenção ao examinar de um conjunto corpóreo que guiaria a compra e a posse de um cavalo.

A presença da ironia queirosiana que revela a objectivação do corpo da mulher e dos usos dele, em algumas passagens de *O Primo Basílio*, manifesta-se de forma sutil e dupla. “Era uma mulher asseada”, “parece uma mulher asseada”, são os pensamentos do narrador e de Basílio. Neste sentido, sobre a figuração de Luísa como um cavalo, à luz das informações do narrador sobre as vontades do futuro marido de Luísa, *Capítulo 4*, “Jorge queria comprar um cavalo, mas conheceu Luísa no passeio”, encontraremos a sua confirmação em uma figuração dupla, também de uma forma sutil, *Capítulo 8* do romance, quando o narrador passa a descrever o quarto de hotel de Basílio:

“Estava alojado no segundo andar, com janelas para o rio. Bebeu um cálice de conhaque e estirou-se no sofá. Ao pé, na jardineira, tinha o seu *buvard* com um largo monograma em prata sob a coroa de conde, caixas de charutos, os seus livros – *Mademoiselle Giraud ma femme; La vierge de Mabilie; Ces Frippones!; Mémoires secrètes d’une femme de chambre; Le chien d’arrêt; Manuel du chasseur*, números do *Figaro*, **a fotografia de Luísa, e a fotografia de um cavalo**”. (QUEIRÓS, p. 235, grifos nossos)

Se, no campo implícito da escolha de Jorge, a morte da mãe desvela o “achar-se só” de um homem e o preenchimento de seus vazios ao substituir a figura materna por Luísa; no campo explícito, a substituição de um cavalo por Luísa revela as relações de objectivação de um poder patriarcal que submetia o corpo de uma mulher a uma relação de propriedade e de consumo de um homem. Diante do narrador queirosiano, como demonstramos em capítulo anterior, grande parte de sua performance resulta, em nosso juízo, da emulação das farpas queirosianas a Alexandre Dumas Filho, sobretudo “em questões feministas nas quais o sr. Dumas julga possuir a plena compreensão da mulher”, assim, as diversas representações de Luísa, até o ponto de viragem no qual a personagem queirosiana se representará a si como um sujeito perceptivo, coadunam-se com esse campo do desvalor dumasiano. Figurações na mesma linha misógina repercutirão também em outras personagens femininas do romance queirosiano, em especial, nas representações das personagens Leopoldina e Dona Felicidade. Ainda sobre as imagens

de Luísa, após o casamento, como um passarinho; ou como um cavalo, enquanto solteira, sugerindo, à guisa da posse de um bem, o poder masculino sobre um animal, simbolicamente associado à situação erótica, esta última representação, uma natureza feminina / um animal a ser disciplinado, também tributará as suas possíveis ressonâncias discursivas na *Carta de Guia de Casados*, em uma observação com “orientações” de controle para uma educação feminina:

**Sucedem muitas vezes às mulheres o que aos potros**, que melhor se governam **quando lhes dão a rédea e cuidam que podem ir à sua vontade**, que quando lha recolhem e mostram que vão à vontade alheia. Não é cura para a mulher a raiva e acinte; e assim não se deve usar com elas de brandura e cortesia. (MELO, p.55, grifos nossos)

Por outro lado, a domesticação do cavalo-Luísa, mulher solteira, no passarinho-Luísa, mulher casada, pratica também a des-erotização do lar doméstico, permitindo ao homem justificar, como atrás vimos, as “regulares” escapadelas do homem casado. Neste ideário patriarcal de subordinação e conformação da mulher a imagens da natureza, analisaremos, a seguir, como a personagem Luísa conseguirá, mesmo diante das interdições jurídico e sociais que restringiam à mulher o direito subjetivo a uma linguagem própria, ser um sujeito perceptivo de si e da sociedade que a objectivava. Demonstrar a hipocrisia imposta pelas moralidades dos comportamentos na realidade matrimonial e, por outro lado, questionar a felicidade idealizada nos livros (e nas ilusões da paixão com a experiência do adultério) serão percepções instrumentais para o novo desempenho da personagem queirosiana fora de uma expressão romântica.

## **15.2. Aquela que não era um títere: a que tinha um corpo, pensamentos e reflexões.**

Assim como Emma em *Madame Bovary*, a personagem Luísa, em *O Primo Basílio*, será circunscrita por um ambiente regulado pela ociosidade do corpo, pelo tédio

doméstico, por uma vulnerabilidade física e mental, em síntese, como já analisamos anteriormente, por toda uma composição de um caráter feminino em desvalor que, segundo as correntes deterministas à época, irá gerar personagens femininas estigmatizadas pela incapacidade de se afirmarem, portanto, volúveis à sedução do “entusiasmo” de certos livros (a mãe de Charles Bovary impõe a proibição dessas leituras) impulsionadores da consequente corrupção de mulheres que liam sem uma vigilância familiar. Informa-nos o narrador que Luísa “achava”, naqueles livros de castelos, armas e amantes, “o sabor poético de uma vida intensamente amorosa” e, em suas reflexões, “todo aquele destino se agitava, como numa música triste, com ceias, noites delirantes”. Vejamos, em pormenor, o ambiente familiar e de leitura da personagem queirosiana.

Tornou a espreguiçar-se. E saltando na ponta do pé descalço, foi buscar ao aparador por detrás de uma compota um livro um pouco enxovalhado, veio estender-se na *voltaire*, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha, começou a ler, toda interessada.

**Era a Dama das Camélias<sup>162</sup>. Lia muitos romances;** tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos dezoito anos **entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos escoceses**, que têm sobre as ogivas os brasões do clã, mobilados com arcas góticas e troféu de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordadas legendas heroicas, que o vento do lago agita e faz viver; [...]. (QUEIRÓS, p. 15, grifos nossos)

Em nossos estudos, demonstraremos que a personagem Luísa, como um sujeito perceptivo de si e da sociedade burguesa, atravessará esse percurso do alheamento de si, “desejara então viver num daqueles castelos escoceses” e realizará, assim como também evidenciamos na experiência de leitura de Emma, uma inequívoca crítica à exaltação de uma felicidade romântica que inspirava “as leitoras vulneráveis” ao “sabor poético de

---

<sup>162</sup> Ainda que sem uma citação expressa, ressurgue a presença dumasiana. Diferente de Walter Scott, aqui a sutil referência é à obra do autor francês. Em *O Primo Basílio*, por uma única vez, p. 266, mediante a ironia queirosiana, em nosso parecer, reforça-se a indisposição de Eça de Queirós com Alexandre Dumas Filho. Em uma conversa sobre a finalização do “drama” escrito pela personagem Ernesto Ledesma, “já não lhe chamavam senão o Dumas filho português”, ao que o Conselheiro Acácio responde: “Não conheço esse autor – disse com gravidade”.



uma vida intensamente amorosa”. O narrador de *O Primo Basílio* e o narrador de *Madame Bovary* tencionam nos apresentar, em consonância com o experimento determinista (leituras corruptoras, mulheres corrompidas), influências prejudiciais a uma moralidade feminina e aos futuros comportamentos de Luísa e Emma. Os perigos de uma ilusão no hábito de ler, as possíveis representações de uma leitura sem vigilância (Luísa lê o livro que está escondido ao aparador, por detrás de uma compota), os mesmos autores e uma mesma geografia de sonhos, nas sutis induções dos narradores, irão gerar uma provável alienação mental e moral de uma esposa. O problema, claro, não estava nunca nas leituras. Mas na ignorância e na ausência de conhecimento crítico a que essas mulheres tinham sido condenadas pela educação burguesa que tinham conhecido, e que não lhes tinha permitido ser algo que não vulneráveis, conforme a nossa análise, Parte I desta tese, Capítulo 1, *Rousseau e as Sofias: uma educação para um objeto silencioso*. Caberá assim a nossa investigação demonstrar que essas mulheres leitoras, em uma perspectiva de abordagem contrária à vitimização pela incapacidade crítica de ler ou do silogismo determinante da corrupção feminina, irão realizar, em suas próprias experiências de vida, um contraste perceptivo entre a ficção romântica dos livros e a realidade delas. Entre leituras e ameaças de ilusões, entre mulheres, esposas e mães, teremos o processo de uma jornada perceptiva feminina. Antes deste ponto de viragem, examinemos como as personagens flaubertiana e queirosiana assemelham-se na leitura de um autor, Walter Scott, e nos desejos de viver conforme as narrativas românticas.

[...]. Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit des choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme des châtelaines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. (FLAUBERT, p. 100-101, grifos nossos)

Entre as personagens Emma e Luísa, o ambiente doméstico, consoante a estrutura social e familiar burguesa vigente na segunda metade do século XIX, a despeito das ideias de liberdade, igualdade e fraternidade do século anterior, é semelhante. À maioria das mulheres, vedada ainda a chance de uma educação universal, impunha-se, no futuro idealizado com o casamento, o viver para o marido e para os filhos. Reduzida a uma vida intramuros do lar burguês, espaço onde sequer um governo de si e da gestão da casa são possíveis sem a autorização marital, Luísa, desde o início do romance, almejava demitir Juliana. Advertida por Jorge, “se eu consentir, minha rica”, alertada por Leopoldina que “detestava os homens que se ocupam de criadas, de róis, de azeites e vinagres”, restava à personagem queirosiana ser um instrumento procuratório do senhor da casa para garantir sempre a voz do poder patriarcal, ainda que ausente. Consubstancia-se e constrange-se no ambiente familiar a realização social de uma mulher. Na ausência do homem da casa, diante da solidão reclusa e do tédio doméstico, sobeja à mulher preencher a vida com a esperada missão de cuidar de outros homens.

- Se houvesse um pequerrucho, já não ficavas tão só.

Ela suspirou. Também o desejava tanto! **Chamar-se-ia Carlos Eduardo.** E via-o no seu berço dormindo, ou no colo, nu, agarrando com a mãozinha o dedo do pé, mamando a ponta rosada do seu peito... Um estremecimento de um deleite infinito correu-lhe no corpo. Passou o braço pela cinta de Jorge. **Um dia seria, teria um filho decerto!** (QUEIRÓS, grifos nossos, p. 50)

A leve pressão de Jorge para a vinda de um herdeiro apresenta-se como uma compensação pelo tempo de solidão doméstica ao qual Luísa era submetida. Aceitar uma vida de reclusão e suprir a falta de um sentido perceptivo de si, em uma existência que a realizasse para além das obrigações da casa e do marido, somente era viável com um novo campo de obrigações: cuidar de um descendente do dono da casa. Na exteriorização do desejo de Jorge, a questão do gênero é colocada de uma forma sutil, “se houvesse um pequerruch(o) já não ficavas tão só”, e ocorre tanto nos desejos de Luísa, o filho “chamar-

se-ia Carlos Eduardo”, quanto no romance flaubertiano, através do desejo de um filho por Emma, “elle l’appellerait Georges”. Ao preencher o vazio da vida com um filho, nas palavras de Jorge em conformidade com o pensamento de Luísa, “um dia seria, teria um filho decerto”, e nas íntimas considerações de Emma, que também se verificam em uma outra personagem queirosiana, a interiorização simbólica da escolha do gênero do filho revelará camadas perceptivas de uma existência feminina no mundo.

Elle souhaitait un fils; il serait fort et brun, elle l’appellerait Georges; et cette idée d’avoir pour enfant un mâle était **comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre**; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. **Mais une femme est empêchée continuellement.** Inerte et flexible à la fois, **elle a contre elle les mollesses de la chair avec les dépendances de la loi.** Sa volonté comme le voile de son chapeau retenu par um cordon, palpita à tous les vents; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient. (FLAUBERT, p. 172, grifos nossos)

Veremos como Leopoldina, que vive com um marido que constantemente a maltrata e desrespeita, única amiga de Luísa, companheira de reflexões sobre a vida no que se refere à família, ao casamento e à condição social de uma mulher, manifestará uma percepção análoga ao pensamento de Emma quando esta contrasta a sua vida à vida de um homem, “un homme, au moins, est libre; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement”. A resposta de Luísa, a réplica de Leopoldina e as consequentes perspectivas discursivas das personagens irão indicar igualmente uma conformação ou uma insubordinação ao imaginário patriarcal vigente.

— Ah! — exclamou. — Os homens são bem mais felizes que nós! **Eu nasci para homem!** O que eu faria! [...].

E voltando-lhe a mesma ideia de ação, de independência:

— **Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal! Pode viajar, correr aventuras...** Sabes tu, fumava agora um cigarrito... [...].

Luísa não respondeu; tinha encostado a cabeça à mão: e com o olhar vago, como continuando alguma ideia.

— São tolices, no fim, andar, viajar! **A única coisa neste mundo é a gente estar na sua casa, com o seu homem, um filho ou dois...** (QUEIRÓS, grifo nosso, p. 151)

A percepção de Leopoldina aproxima-se das reflexões da personagem flaubertiana, pois o desejo de ter um filho homem ou de “eu nasci para homem” manifesta-se “comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées”, dado que um homem “est libre; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacle”. Desta forma, Emma e Leopoldina demonstram um posicionamento crítico em relação a uma existência feminina marcada pela negação de direitos ou por uma ausência das práticas de subjetivação de si diante do mundo. Nesta primeira metade do romance queirosiano, Luísa é-nos ainda apresentada pelo narrador, sob a lente da ironia deformante, como “esse serzinho louro, um anjo, um passarinho, amiga da casa e dos carinhos do macho”, contesta a amiga Leopoldina e defende a ideia de uma certa realização feminina que se materializa na existência de “um pequerrucho e um marido”. Conforme as anteriores palavras de Jorge, “já não ficavas tão só”, um filho, a casa e o marido preencheriam a sua solidão, pois “a única coisa neste mundo é a gente estar na sua casa, com o seu homem, um filho ou dois...”; Luísa, com este posicionamento, até este ponto da narrativa queirosiana, conforma-se ao imaginário de realização feminina pela subordinação familiar-patriarcal.

Em *O Primo Basílio*, veremos como não apenas Leopoldina, referida como uma mulher proscrita socialmente (em uma relação matrimonial abusiva, possui uma vida na qual busca realizar-se eroticamente, mantém relações com amantes), demonstra um pensamento crítico em relação a uma mulher com filhos: é ela quem informa a Luísa sobre uma amiga de colégio, a “Micaela... coitada! Tinha casado com um alferes, um homem que a espancava. Estava cheia de filhos...”<sup>163</sup>. Uma outra personagem, que de

---

<sup>163</sup> Queirós, p. 148.

maneira breve surge no romance, também com o estigma de uma proscrição social, a amortalhadeira, “uma matrona muito picada das bexigas com os olhos avermelhados da paixão da aguardente”<sup>164</sup>, quando lhe perguntam sobre a vida de sua filha Antoninha, ao responder sobre a situação particular de uma mulher com filhos, também manifesta tristeza e indignação a convivências familiares marcadas por comportamentos de maridos violentos em relação às suas esposas, aparentemente únicas responsáveis pelos filhos.

- Como vai ela, a pequena? ...

- Aquilo vai mal, Sra. Helena. Aquela cabeça doida! – E exalando a sua dor com loquacidade: - Deixar o brasileiro que a trazia nas palminhas... E por quem? Por aquele desalmado, **que lhe come tudo, que já lhe arranhou um filho e que a derreia com pau...** Mas então! (QUEIRÓS, grifo nosso, p. 367)

Ao nos fazer ver a violência doméstica, a genialidade do realismo de Eça de Queirós atravessa o século XIX e alcança mais uma vez as nossas camadas contemporâneas. Quase dois séculos transcorreram. Em *O Primo Basílio*, a personagem feminina mais desviante dos parâmetros de uma certa ordem e moral social-familiar, o caso de Leopoldina, e uma outra personagem quase invisível no plano da narrativa, a amortalhadeira, são elas que desenvolvem as percepções de uma vida real no que tange à violência contra a mulher. É por Leopoldina que Luísa fica a saber que a colega de colégio, Micaela, “casada com um homem que a espancava, estava cheia de filhos”. A Senhora Margarida, a amortalhadeira, relata o seu pesar em razão de sua filha viver com um “homem desalmado, que lhe come tudo, que já lhe arranhou um filho e que a derreia com pau”. São, de modo específico, mulheres das camadas sociais mais invisíveis que, a exemplo de hoje, em plena vigência do século XXI, denunciam os abusos e as agressões físicas e psicológicas que sofrem cotidianamente.

---

<sup>164</sup> Queirós, p. 366.

Ainda no que respeita a maridos, filhos e sofrimentos familiares, no romance queirosiano, o marido de Leopoldina é da mesma estirpe do marido de Luísa, Jorge, que, como já vimos, além da simbologia das violências implícita (“um homem para te dar uma punhalada”) e explícita (severidade nas palavras, zelo pelas pistolas) também regula e polícia a casa, “se ocupando de criadas, de róis, de azeites e vinagres”, desautorizando Luísa em relação à decisão de demitir Juliana. Como veremos a seguir, é lícito afirmar que Leopoldina manifesta uma percepção realista e, por conseguinte, crítica da situação da mulher no casamento burguês.

Leopoldina deu um salto na *voltaire*. **Filhos! Credo, que nem falasse em semelhante coisa!** Todos os dias dava graças a Deus em os não ter!

— Que horror! — exclamou com convicção. — O incómodo todo o tempo que se está!... As despesas! Os trabalhos, as doenças! Deus me livre! É uma prisão! E depois quando crescem, dão fé de tudo, palram, vão dizer... **Uma mulher com filhos está inútil para tudo, está atada de pés e mãos!** Não há prazer na vida. E estar ali a aturá-los... (QUEIRÓS, grifo nosso, p. 152)

O discurso de Leopoldina, contextualizado no final do século XIX, expõe uma condição feminina subjetiva contrária ao senso-comum da imagem materna em um casamento burguês. A nova contestação de Luísa, materializada na réplica à amiga, revelará a presença de forças ideológicas históricas, que também serão contrastadas e repudiadas por Leopoldina, entretanto, ainda neste ponto da narrativa queirosiana, são estruturas simbólicas que justificam, para Luísa, a permanência em uma situação de realização feminina a favor da subordinação à estrutura patriarcal-familiar.

**Luísa falou vagamente nos deveres, na religião.** Mas os deveres irritavam Leopoldina. Se havia uma coisa que a fizesse sair de si – dizia – era ouvir falar em deveres!...

- Deveres? Para com quem? **Para um maroto como meu marido?**

Calou-se, e passando pela sala excitada:

- **E quanto à religião, história!** A mim me dizia o Padre Estevão, o de luneta, que tem os dentes bonitos, que me dava todas as absolvições, se eu fosse com ele a Carriche!

- Ah, os padres... – murmurou Luísa.

- Os padres quê? São religião! Nunca vi outra. **Deus, esse, minha rica, está longe, não se ocupa do que fazem as mulheres.**

**Luísa achava horrível “aquele modo de pensar”.** [...]. (QUEIRÓS, p. 153, grifos nossos)

O posicionamento discursivo de Luísa afirmando que a felicidade de uma mulher “é a gente estar na sua casa, com o seu homem, um filho ou dois”, diante de toda a trama familiar que já analisamos (as “moralidades dos comportamentos” de Jorge nas aventuras adúlteras pelo Alentejo; a efetiva potência de um ambiente doméstico de violência contra a mulher nos gestos implícitos e explícitos do caráter do marido), enuncia, em nossa percepção, a existência de uma “força simbólica” que conduz à naturalização da subalternidade da mulher a um sistema patriarcal de poder: no caso, a força simbólica atuante no discurso de Luísa é a religião. Mesmo perante todo o quadro opressivo a circunscrever a vida conjugal de Luísa, as violências simbólicas do marido, o conhecimento das suas incursões adúlteras, ainda assim, buscando convicção nos “deveres, na religião”, a felicidade, até este ponto da narrativa do romance queirosiano, para a personagem feminina, era “estar em casa, com o seu homem, um filho ou dois”. Neste sentido, o pensamento de Bourdieu<sup>165</sup> é essencial à nossa análise.

[...]. **A força simbólica é uma força de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente e como que magia, sem qualquer coerção física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos.** (BOURDIEU, p. 50, grifos nossos)

Por ocasião da acirrada discussão no “lar do engenheiro”, quando Jorge se manifesta, de modo enfático, sobre o direito/dever de um marido “ofendido” matar uma esposa adúltera, questão já atrás analisada, a primeira pessoa a defendê-lo é Dona Felicidade, “ele é um coração de anjo”, portanto, “está a brincar” (afirmação repelida por

---

<sup>165</sup> BOURDIEU. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner – 2ªed. – 2002. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Jorge que, em respeito a um “princípio de família”, declara-se pela “morte da esposa”); assim também Luísa, já conhecendo o marido, estando consciente das “severidades exageradas nas palavras e nos modos”, conclui que o marido “era o seu tudo, a sua força, o seu fim, o seu destino, a sua religião”, ou seja, historicamente, essa “força simbólica” (que manifesta, mesmo em um potencial quadro de violência masculina, a defesa antecipada de um comportamento masculino ou a naturalização de uma submissão feminina) somente será possível se uma rede de segmentos sociais autorizadores como a família, a religião e a educação promoverem, nos corpos e nas mentalidades femininas, um imaginário de subordinação feminina a esse poder “natural e histórico” que irá predispor social e violentamente as relações público-privadas: o patriarcado. Analisaremos, a seguir, como Luísa irá questionar a sua própria busca de um discurso religioso que pudesse responder às suas aflições existenciais.



## Capítulo 16. As orações ensinadas já não servem mais:

### como rezar, “com que linguagem?”

Ciente da personalidade de Jorge, conhecendo a “moralidade” dos comportamentos do marido, tendo já vivido a experiência do adultério com o primo Basílio, iniciado também um processo de perceber “o que são os amores dos homens”, Luísa entrará em um processo de intensa aflição psicológica para tentar compreender o “vazio do seu coração”<sup>166</sup>. Perdida entre o remorso e a memória do que viveu, sem saber o que fazer, sente-se “desgraçada”. Neste tempo de aflições, a ideia dos deveres, antes sustentada como uma perspectiva instrumental para convencer Leopoldina sobre a felicidade de uma mulher em “estar na sua casa, com o seu homem, um filho ou dois”, como analisamos anteriormente, “Luísa falou vagamente nos deveres, na religião”; neste movimento inicial de uma crise “contra os sentimentos”, inclusive, nomeadamente, “contra os deveres”, a personagem queirosiana iniciará o seu processo de conduzir-se como um sujeito perceptivo de si e de sua condição feminina no mundo.

Mas a ideia de Jorge vinha então outra vez fustigá-la como uma chicotada. Erguia-se bruscamente, passeava pelo quarto toda nervosa com uma vaga vontade de chorar...

[...]. **Esforçava-se para pensar só em Jorge, mas as ideias más voltavam, mordiam-na;** e achava-se desgraçada sem saber o que queria, com vontades confusas de estar com Jorge, de consultar Leopoldina, de fugir para longe, ao acaso. Jesus, que infeliz que era! – E do fundo de sua natureza preguiçosa, vinha-lhe **uma indefinida indignação** contra Jorge, contra Basílio, **contra os sentimentos, contra os deveres**, contra tudo que a fazia agitar-se e sofrer. Que não a secassem, Santo Deus! (QUEIRÓS, p. 209, grifos nossos)

Reduzida à vida doméstica de cuidar da casa e do marido, a mulher deste tempo patriarcal-burguês para tentar resolver as suas aflições, processar as suas angústias diante dos desafios de viver, sem ter sido permitido a ela a chance de uma educação formal e

---

<sup>166</sup> Queirós, p. 202.

universal, contava apenas com a família e com a religião para poder, de alguma forma, lidar com as suas questões existenciais e mitigar os sofrimentos de uma vida marcada por constantes negações de direitos fundamentais. Em *As Farpas*, reiteradas vezes, Eça escreverá sobre este crítico contexto da situação feminina.

**Em Portugal, uma mulher excluída da política, da indústria, do comércio, da literatura, pelos hábitos ou pelas leis** – fica apenas de posse de um pequeno mundo moral, seu elemento natural – a família. Infinito domínio, o mais profundo, o mais belo, o mais grave. **As mulheres queixam-se.** (QUEIROZ, p. 307, grifos nossos)

Atento às mudanças sociais do mundo neste final do século XIX, “a moral está-se transformando”, à luz das críticas e reflexões nas farpas queirosianas, o escritor português, preocupado com a crise da dignidade da família e com a ineficácia da religião, reconhece que, sem essas forças institucionais, a mulher encontra-se indefesa. Embora consciente da injustiça da condição da mulher (“em Portugal, uma mulher excluída da política, da indústria, do comércio, da literatura, pelos hábitos ou pelas leis”), ainda assim, como um homem do seu tempo, Eça de Queirós considera que a inocuidade da religião poderá ser compreendida como uma das falências de um sistema social e familiar (“seu elemento natural”) que deveria proteger a mulher.

Uma só consideração resumirá estas notas: **a mulher na presença do mundo tentador – está hoje desarmada.** Desarmada, inteiramente. A família e a sua dignidade enfraqueceram, **a religião tornou-se um hábito incompreendido, a moral está-se transformando** e enquanto se transforma não influencia nem dirige, **a fé já não existe**, a prática da justiça ainda não chegou: **em que se apoiará a mulher?** (QUEIROZ, p. 315, grifos nossos)

Esses campos de discursos que, em *As Farpas*, abordam subjetividades femininas, angústias, vulnerabilidades, interdições, e diante destes temas, a ineficácia de uma religião para apoiar uma mulher, mediante correlações discursivas destes campos discursivos das “farpas” para o romance queirosiano irão repercutir, em Luísa, e de um modo particular, essa ausência de uma resposta de Deus, que parecia não mais reconhecer a sua antiga linguagem religiosa para se comunicar com Ele.

**Mas aquelas orações, que ela recitava em pequena, não a consolavam;** sentia que eram sons inertes que não iam mais alto no caminho do céu que a sua mesma respiração; não as compreendia bem, nem se aplicavam ao seu caso; **Deus, por elas, nunca poderia saber o que ela pedia, ali, prostrada na aflição. Queria falar a Deus, abrir-se toda a Ele, mas com que linguagem?** Com as palavras triviais, como se falasse a Leopoldina! Iriam as suas confidências tão longe que O alcançassem? Estaria Ele tão perto que a ouvisse? E ficou ajoelhada, os braços moles, as mãos cruzadas no regaço, olhando as velas de cera tristes, os bordados desbotados do frontal, a carinha rosada e redonda de um Menino Jesus! (QUEIRÓS, p. 291, grifos nossos)

Neste campo da falência das orações de Luísa, do vazio de uma resposta da religião para as suas aflições, do desconhecimento de uma linguagem para alcançar Deus, torna-se importante reiterar à nossa análise algumas palavras de Leopoldina, “Deus, esse, minha rica, está longe, não se ocupa do que fazem as mulheres”. Por ter uma experiência particular, a amiga de Luísa vivenciou o campo da hipocrisia com o “Padre Estevão, o de luneta, que tem os dentes bonitos, que me dava todas as absolvições, se eu fosse com ele a Carriche”, elaborando assim uma crítica, oriunda do seu próprio convívio com o padre, ao assinalar que “quanto à religião, história”, isto é, estamos mais uma vez diante do que avulta na “moralidade dos comportamentos”: uma fraude, algo que sempre se descortina na escrita queirosiana no que se refere a padres. É lícito também considerar a observação de Leopoldina, no diálogo com Luísa, como um laço inerente às linhas de empatia e solidariedade entre mulheres para a prevenção de campos de discursos que naturalizam o controle e a opressão feminina: a presença de uma sororidade entre as personagens queirosianas. Ainda no que concerne a alteridades, a orações e à procura de um amparo religioso, a análise de uma busca semelhante, empreendida pela personagem flaubertiana, ajudará a desenvolver o nosso pensamento.

**Emma priait, ou plutôt s’efforçait de prier,** espérant qu’il allait lui descendre du ciel quelque résolution subite; et, pour attirer le secours divin, elle s’emplissait les yeux des splendeurs du tabernacle, elle aspirait le parfum des juliennes blanches épanouies dans les grands vases, **et prêtait l’oreille au silence de l’église, qui ne faisait qu’accroître le tumulte de son coeur.** (FLAUBERT, p. 367, grifos nossos)

As buscas de uma resposta religiosa às aflições de Emma e Luísa resultam no silêncio divino. Para duas mulheres com suas dúvidas como todo ser humano, com suas questões existenciais e marcadas por sofrimentos, a crítica de Leopoldina é pertinente, “Deus, esse, minha rica, está longe, não se ocupa do que fazem as mulheres”. Para as personagens femininas do nosso *corpus*, que, em nossa análise, desenvolvem práticas de sujeitos perceptivos de si e do mundo, o silêncio do socorro divino irá revelar, mais do que o desamparo religioso, como inicialmente apontado por Eça em *As Farpas*, a falência de uma educação religiosa para as demandas perceptivas de uma mulher: “aquelas orações, que ela recitava em pequena, não a consolavam”, ou, para Emma, “et prêtait l’oreille au silence de l’église, qui ne faisait qu’accroître le tumulte de son coeur”. Neste sentido, a resposta e a recomendação do padre que atende a esposa de M. Bovary exprimem enunciados que reforçam, para as personagens femininas do *corpus*, a confirmação da ineficácia de um discurso religioso que não mais as consolava.

- Comment vous portez-vous? ajoute-t-il.

- **Mal, répondit Emma; je souffre.**

- Eh, bien, moi aussi, reprit l’ecclésiastique. Ces premières chaleurs, n’est-ce pas, vous amollissent étonnamment? Enfin, que voulez-vous! nous sommes nés pour souffrir, comme dit saint Paul. **Mais, M. Bovary, qu’est-ce qu’il en pense?**

- **Lui!** fit-elle avec un geste de dédain.

- Quoi! répliqua le bonhomme tout étonné, **il ne vous ordonne pas quelque chose?**

- Ah! dit Emma, **ce ne sont pas les remèdes de la terre qu’il me faudrait.**  
(FLAUBERT, p. 201, grifos nossos)

Nas considerações de Leopoldina para Luísa e nas observações do padre Bournisien a Emma, além do fracasso da busca religiosa por uma resposta às demandas femininas, “ce ne sont pas les remèdes de la terre qu’il me faudrait”, a recomendação do pároco, ao indagar sobre o pensamento do marido de Emma como a voz mais autorizada

a cuidar de suas aflições, “M. Bovary, qu’est-ce qu’il en pense?”, informa sobre a aproximação de um discurso religioso a um discurso patriarcal para as necessárias prescrições de cuidados e controles de uma mulher. Religião e patriarcado, ou melhor, igreja e patriarcado, duas instituições masculinas, parecem fundir-se de forma natural, e nem uma nem outra trazem qualquer tipo de consolo às figuras femininas que dele precisam. Para Luísa e Emma, quando buscam “le secours divin”, a afirmação de Leopoldina parece dar uma resposta: “Deus, esse, minha rica, está longe, não se ocupa do que fazem as mulheres”, isto é, as personagens femininas, diante da ideologia eclesiástica da época, estão abaixo, inclusive, da linha humana do pecado. O deus policial do patriarcado não as acolhe nem lhes perdoa, sobretudo, não as reconhece como sujeitos de uma linguagem, apenas as condena como historicamente sempre as sentenciou: ao silêncio. Em nossa análise, esse processo da falência de uma resposta religiosa às suas questões mais particulares implicará a ação de Luísa como um sujeito perceptivo diante das circunstâncias de sua vida. É o objetivo ao qual nos dedicaremos a seguir.

## **Capítulo 17. Linhas de fuga da “ave noturna”, Luísa:**

### **um apropriar-se de si, “tu de noite és outra”.**

À luz do que já analisamos em capítulo anterior, as recorrentes figurações de Luísa como “aquele passarinho alegre; anjinho cheio de dignidade; amiga do ninho e das carícias do macho; a muito boa dona de casa, a asseada”, representações pelas quais, a personagem feminina, constantemente objectivada pelos discursos de Sebastião, Conselheiro Acácio e Jorge; educada a silenciar-se doméstica e socialmente; a que pouco acessava camadas de subjetivação do mundo em um processo perceptivo de suas próprias circunstâncias, a partir da experiência do assédio de Basílio, consubstanciada no adultério, seguida do escrutínio da “moralidade dos comportamentos” de Jorge quando ela se apropria do conhecimento das aventuras adúlteras do marido, desenvolverá um ponto de viragem em suas anteriores considerações sobre a situação da mulher em relacionamentos amorosos e a “felicidade de que tanto se fala nos romances”.

Luísa, em práticas efetivas de um “sujeito perceptivo” (Buescu), demonstrará, por via de “linhas de fuga” (Deleuze & Guattari), que a última representação a ela referida, a “ave noturna”, ante a imagem inapreensível a Jorge, “tu de noite és outra”, em nossa análise, poderá significar, mediante um violento processo de experiência de si e do mundo, o desempenho não mais de uma personagem romântica, entretanto, por sua consciência “dos amores dos homens<sup>167</sup>” e – por uma crítica de sua condição feminina – a performance concludente da personagem Luísa em sua expressão realista.

---

<sup>167</sup> Queirós, p. 201.

No livro *Mil platôs*<sup>168</sup>, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em especial, o texto “1874 – Três novelas ou ‘o que se passou?’”, os autores avaliam as formas como as contradições sociais extravasam os limites da luta de classes, sendo possível reexaminá-las à premissa de que a sociedade se movimenta por linhas de segmentação reguladoras de uma coletividade social garantida por duas forças tensionais, consolidadas em linhas de segmentaridade dura (macropolítica) e em linhas de segmentaridade flexível (micropolítica). Elas geram assim um binarismo em constante oposição (homem/mulher, patrão/empregado, branco/negro, o opressor / o oprimido), configurando-se em rizomas, territórios, fricções, passagens e rupturas, o tecido social. Mais do que uma divisão da sociedade em classes, os autores consideram que a oposição maioria/minoria não é um silogismo numérico, mas sim, uma discriminação fundamentada em uma rede de poder que pretende fixar um padrão e os seus desvios. Neste sentido, em uma teia social, encontra-se, na segmentação de gênero, a mulher como a primeira minoria enredada nas relações macropolíticas que, por sua rigidez, trabalham para manutenção do *status quo*.

[...]. Nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto, os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, **de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas ao contrário para garantir e controlar a identidade de cada instância**, incluindo-se aí a identidade pessoal. (DELEUZE & GUATTARI, p. 74, grifo nosso)

Ao analisar a novela *Na gaiola* (1898), de Henry James, referente à história de uma jovem telegrafista em “uma vida muito demarcada, processada por segmentos delimitados”, Deleuze identifica, além das linhas de segmentaridade dura e flexível, a ocorrência de uma “linha de fuga” (p.76) a se manifestar em um fluxo “com diversas possibilidades, com uma indeterminação objetiva” (p.78), que desestabilizará a

---

<sup>168</sup> DELEUZE & GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Vol.3. 2004. Rio de Janeiro: Editora 34.

previsibilidade de uma linha de segmentação rígida ao problematizar “um presente cuja própria forma é a de um algo que aconteceu, já passado” (p.78), tensionando, em consequência, a projeção de um futuro e a imobilidade de um sistema social. Antes de abordarmos especificamente a existência de uma linha de fuga para a personagem Luísa no romance *O Primo Basílio*, atentemos, no que respeita à territorialidade da personagem feminina na novela de Henry James, a observação deleuziana sobre a existência de contiguidades, contenções e passagens entre os segmentos.

[...]. Os telegramas que ela registra sucessivamente a cada dia, as pessoas que enviam esses telegramas, a classe social dessas pessoas que não se utilizam do telégrafo da mesma maneira, as palavras que devem ser necessariamente contadas. **Além disso, sua gaiola de telegrafista é como um segmento contíguo à mercearia vizinha, onde seu noivo trabalha. Contiguidade de territórios.** E o noivo não para de planejar, de demarcar o futuro, o trabalho, as férias, a casa. **Existe aí, como para cada um de nós, uma linha de segmentaridade dura em que tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, a passagem de um segmento a outro.** (DELEUZE & GUATTARI, p. 74, grifos nossos)

Em seu trabalho na agência, ela entra em contato com um casal que começa a utilizar os serviços dos correios. Mediante o próprio trabalho a atendê-los, a jovem telegrafista desenvolve a percepção de uma outra vida: conhece telegramas distintos da maneira e das palavras que as outras pessoas utilizavam, linguagens cifradas, mensagens assinadas com pseudônimos e ausências de respostas. Neste sentido, ela desenvolve um contraste com a sua própria condição de casal e percebe que há dois tipos de relações, “casais que põem em jogo conjuntos ou elementos bem determinados (as classes sociais, os homens e as mulheres, determinadas pessoas) e os relacionamentos menos localizáveis, sempre exteriores a eles mesmos”, que consubstanciam, na prática, fluxos e fragmentos que escapam (“*quanta* de desterritorialização”) dessas classes, desses sexos, dessas pessoas ou conjuntos estabelecidos como um padrão.

Entretanto, tudo mudou. **Ela alcançou como que uma linha nova, uma terceira, uma espécie de linha de fuga, igualmente real, mesmo que ela se**



**faça no mesmo lugar:** linha que não mais admite qualquer segmento, e que é, antes, como que a explosão das duas séries segmentares. Ela atravessou o muro, saiu dos buracos negros. **Alcançou uma espécie de desterritorialização absoluta.** “Ela terminou por saber tanto acerca disso que nada mais podia interpretar. Não havia, para ela, mais obscuridades que a fizessem ver mais claro, só restava uma luz crua”. (DELEUZE & GUATTARI, p. 76, grifos nossos)

Após o conhecimento da “moralidade dos comportamentos” de Jorge, seguida da ausência de uma resposta religiosa às suas aflições, até este ponto, Luísa, ainda como uma personagem romântica, buscava a sua felicidade idealizada pelos livros que tinha lido. Achava que “o sabor poético de uma vida intensamente amorosa” era a realização de uma mulher e devaneava com o que lia na possibilidade de assim viver. Mediante a experiência do adultério com Basílio, tendo logo percebido que foi enganada pelos ardis amorosos do primo, a personagem queirosiana, em práticas efetivas de um sujeito perceptivo<sup>169</sup>, consciente da fraude moral de Jorge e da ilusão dolosa de Basílio, iniciará o desempenho de uma linha de fuga “aos amores dos homens”. Luísa, em uma “explosão das duas séries segmentares”, o amor-romântico burguês, a mulher realizada pelo casamento, “estar em casa com o seu homem e um filho ou dois”; o amor-paixão dos livros, “essa felicidade, que dão os amores ilegítimos, de que tanto se fala nos romances”, irá questionar-se. À luz de uma “linha de fuga” deleuziana, a personagem queirosiana, em um novo caminho perceptivo, que ensejará pôr em causa a previsibilidade da segmentação de uma existência feminina (o amor-romântico ou o amor-paixão), através de uma crítica de si, refletirá sobre a “luz crua” de uma passagem para um outro segmento.

E passeando pelo quarto, excitada, revolvendo o seu despeito:

- Que egoísta, que grosseiro, que infame! **E é por um homem assim que uma mulher se perde!** É estúpido!

Como ele suplicava, se fazia pequenino, humilde ao princípio! **O que são os amores dos homens!** Como têm a fadiga fácil!

---

<sup>169</sup>BUESCU. *Incidências do olhar: percepção e representação. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)*. 1990. Lisboa: Caminho, pp. 137-138.

[...]. Que indigno! Já a conhecia há muito! Ah! Estava bem certa agora, nunca a amara, ele! **Quisera-a por vaidade, por capricho, por distração, para ter uma mulher em Lisboa!** É o que era! **Mas amor?** Qual!

E ela mesma, por fim! **Amava-o, ela?** Concentrou-se, interrogou-se... Imaginou casos, circunstâncias; se ele a quisesse levar para longe, para França, iria? **Não!** Se por um acaso, por uma desgraça enviuvasse, antevia alguma felicidade casando com ele? **Não!** (QUEIRÓS, grifos nossos, p. 201)

“O que são os amores dos homens!”, nesta exclamação, Luísa, após o conhecimento da fraude de Jorge e da fraude de Basílio, irá desenvolver a percepção da falência dos amores conjugais e extraconjugais. Em solidão irá pôr-se em causa, “se ele a quisesse levar para longe, para França, antevia alguma felicidade casando com ele”? Crítica de si e de sua condição feminina, “é assim que uma mulher se perde”, a personagem queirosiana, em práticas efetivas de um sujeito perceptivo, prosseguirá a elaborar questionamentos sobre a “felicidade que tanto se fala nos romances”, em contraste com a falência dos amores experimentados em sua vida concreta. Diante de si, do seu próprio vazio, diferente da ausência de uma resposta religiosa, ainda que tomada pela aflição, Luísa saberá responder a si sobre a ilusão dos livros e a ilusão do amor.

Mas então!... E como uma pessoa que destapa um frasco muito guardado, e se admira vendo o perfume evaporado, **ficou toda pasmada de encontrar o seu coração vazio. O que a levaria então para ele?...** Nem ela sabia; não ter nada que fazer, a curiosidade romanesca e mórbida de ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, **um certo desejo físico... E sentira-a**, porventura, **essa felicidade;** que dão os amores ilegítimos, **de que tanto se fala nos romances e nas óperas**, que faz esquecer tudo na vida, afrontar a morte, quase fazê-la amar? **Nunca!** Todo o prazer que sentira ao princípio, que lhe parecera ser o amor — vinha da novidade, do saborzinho delicioso de comer a maçã proibida, das condições do mistério do Paraíso, de outras **circunstâncias talvez, que nem queria confessar a si mesma, que a faziam corar por dentro!** (QUEIRÓS, grifo nosso, p. 202)

Com este “Nunca!” sobre a felicidade “de que tanto se fala nos romances e nas óperas”, Luísa, como um sujeito perceptivo de sua condição no mundo, reclama para si o seu pensamento, “todo o prazer que sentira ao princípio, que lhe parecera ser o amor”, “o que a levaria então para ele?”. Por outro lado, diante da fraude e do seu “coração vazio”, sem que fosse possível uma nomeação específica deste sentimento, Luísa reclama para si

o seu corpo, a sua sexualidade, as camadas e a potência dos seus desejos, “um certo desejo físico...”, “circunstâncias talvez, que nem queria confessar a si mesma, que a faziam corar por dentro”. Sobre o inconfessável desta manifestação perceptiva de um desejo feminino enunciator do poder e da posse de uma linguagem erótica de si (superava “o passarinho, amiga do ninho e das carícias do macho”), algo que, em nosso ponto de vista, extravasa as “intrusões subjetivas do narrador<sup>170</sup>” (“todo o prazer que sentira ao princípio, que lhe parecera ser o amor — vinha da novidade, do saborzinho de comer a maçã proibida”), as reflexões<sup>171</sup> de Isabel Pires de Lima são fundamentais para o nosso raciocínio.

Difícilmente Eça de Queirós poderia ter ido mais longe na sugestão simbólica do objeto fálico do desejo, na apropriação *fetichista* do objeto do desejo. [...].

Repare-se que temos **a sensação de que a impossibilidade de ver o objecto de desejo**, que é, já o dissemos, **uma impossibilidade de o descrever e conhecer**, contamina o próprio movimento narrativo, que conta a história de **um desejo que nunca pode dizer inteiramente o seu nome**, nem atingir o seu objecto: assiste-se à aproximação de um objecto de visão e à escapulidela em face desse objecto que não pode ser contemplado. (LIMA, p. 717-718, grifos nossos)

Ao partir do inconfessável sobre o próprio corpo de desejos, “circunstâncias talvez, que nem queria confessar a si mesma”, e que a conduziram para que ela se percebesse como um ser ativo em uma relação erótica, um ser de desejos, Luísa desenvolverá uma efetiva crítica à apropriação do corpo da mulher como “um animal”. Ela que, em tantas passagens do romance, por várias personagens masculinas, foi e será objectivada como o “pássaro alegre, serzinho louro e meigo”, equiparada a “um cavalo”, manifestará a sua indignação a esse consumo de um ser-mulher como um corpo-animal. Em novas práticas de um sujeito perceptivo, a personagem queirosiana buscará compreender a si mesma na experiência do adultério. Mais uma vez, consciente da

---

<sup>170</sup>REIS. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2015. Coimbra: Almedina.

<sup>171</sup>LIMA. *Fulgurações e ofuscações de Eros: O Primo Basílio*. In: III Encontro Internacional de Queirosianos. 1995. 150 anos com Eça de Queirós. São Paulo: USP, pp. 715-722.

falência dos “amores dos homens”, nas linhas de segmentação do amor-romântico e do amor-paixão, aqui vistas como “a explosão das duas séries segmentares”, “a luz crua” de ver a si, e a entender-se no mundo como um sujeito ativo, revelar-se-á.

[...]. – E **onde estava ele, o homem que a desgraçara?** Em Paris, retorcendo a guia dos bigodes, chalaceando, **governando os seus cavalos, dormindo com outras**<sup>172</sup>! E ela morreria ali, estupidamente! E quando lhe escrevera a pedir-lhe que a salvasse, nem uma palavra de resposta; nem a julgara digna do meio tostão da estampilha! O que ele dizia pelas Terras da Pólvora acima, naquele coupé: “Dar-lhe-ia toda a sua vida, viveria à sombra das suas saias!”. O infame! Já tinha talvez no bolso o bilhete de passagem! **Enquanto ela fora a mulher alegre, que vem, despe o corpete, mostra um lindo colo** – então bem, pronto! **Mas teve uma dificuldade, chorou, sofreu.** – Ah!, não, isso não! **És um belo animal que me dás um grande prazer** – perfeitamente, tudo o que quiseses: mas tornas-te uma criatura dolorida que precisa de consolações, talvez uns poucos de centos de mil reis – então boas noites, cá vou no pacote! – **Oh que estúpida que é a vida!** Ainda bem que a deixava. (QUEIRÓS, p. 334, grifos nossos).

Luísa, como um sujeito perceptivo, “o sujeito espectacular e solitário que assim representa, no interior do texto narrativo, a sua própria percepção do mundo<sup>173</sup>”, consciente de que fora enganada e usada pelo primo como um corpo-animal, desenvolverá (na dor e no desejo de compreender a própria objectivação representada em “és um belo animal que me dás um grande prazer”) um processo de superação dos limites masculinos que a retinham como um corpo-animal. Neste sentido, o alcance da “luz crua” (“que estúpida que é vida!”), na acepção referida por Deleuze (“sem mais obscuridades”), viabilizará Luísa perceber que a performance como um corpo-animal para um consumo masculino, além de não permitir um corpo reflexivo sobre si, um corpo subjetivo com suas respectivas dores, dificuldades, sofrimentos (“mas teve uma dificuldade, chorou, sofreu. – ah!, não, isso não!”), pouco mobilizará o seu próprio desempenho como um

---

<sup>172</sup>Pela terceira vez, conforme destacamos, às páginas 107, 235, agora, p. 334 de *O Primo Basílio*, a velada aproximação: um cavalo/Luísa, outras/cavalos.

<sup>173</sup>BUESCU. *Incidências do olhar: percepção e representação. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)*. 1990. Lisboa: Caminho, pp. 137-138.

sujeito de si: um sujeito de um corpo de desejos. À luz deste aspecto, a “linha de fuga” deleuziana, que já está a esgarçar as duas segmentações fixas consubstanciadas em um homem/sujeito de desejos – uma mulher/objeto de desejos, somar-se-á à efetiva subjetivação da personagem Luísa como um sujeito perceptivo<sup>174</sup>. No desejo de entender e processar “a vida estúpida” diante das fraudes de Jorge e Basílio, a personagem queirosiana avançará em seu processo de saber de si, de perceber o seu próprio corpo, aquilo que na vontade dos seus desejos era interdito conhecer. Novamente, as reflexões de Isabel Pires de Lima são essenciais para a nossa análise.

Freud aproxima a pulsão de ver, isto é, a visão como prazer erótico, da pulsão de saber. Lembrando como, para o mesmo autor, **o investimento erótico no olhar está intimamente ligado ao investimento no saber**, quer ao longo do desenvolvimento do indivíduo, quer na tradição filosófica e literária ocidental (e bastará lembrar as múltiplas representações da Verdade como deusa, esfinge ou simplesmente mulher). [...]. Sendo assim, **a visão realista estaria marcada por um investimento erótico no acto de conhecer**. O corpo olhado é, ao mesmo tempo, objecto de desejo e de conhecimento. (LIMA, p. 717, grifos nossos)

O saber de si, da potência dos seus desejos, que era antes para Luísa impossível conhecer, “circunstâncias talvez, que nem queria confessar a si mesma”, e perante um narrador que, mesmo em sua emulação dumasiana, “julga possuir a plena compreensão da mulher”, mas não consegue reconhecer o investimento erótico de Luísa no acto de se conhecer a si própria, apenas elabora uma pretensão de julgar o que fosse (“Nem ela sabia, aquilo fazia-a feliz, prodigiosamente. Fosse o que fosse, era delicioso”), reduzindo o movimento perceptivo de Luísa a algo estranho a uma apreensão feminina ou mesmo algo sub-reptício à “moralidade dos comportamentos”, ainda assim, a personagem queirosiana seguirá em suas ações de conhecimento de si e de sua sexualidade.

---

<sup>174</sup>[...]. “**Ver significa**, para este sujeito, e neste contexto, **interpretar, que é ainda saber na realidade ver.**” (BUESCU, p. 137-138, grifos nossos)

[...]. Estava na sua alcova, com o seu marido, fechada por dentro, livre! **Podia viver, rir, conversar, ter até apetite!** E trazia com efeito às vezes marmelada e pão para o quarto – para fazer uma ceiazinha!

Jorge estranhava-a. “**Tu de noite és outra**”, dizia. Chamava-lhe **ave noturna**. Ela ria em saia branca pelo quarto, com os braços nus, o colo nu, o cabelo num rolo; e passarinhava, cantarolava, chalrava – até que Jorge lhe dizia:

- Passa da uma hora, filha!

**Despia-se então rapidamente, caía-lhe nos braços.** (QUEIRÓS, p. 285, grifos nossos)

Jorge, por outro lado, ao regressar das viagens e das aventuras adúlteras no Alentejo, em uma noite de reencontros, não mais reconhece a antiga Luísa. Em pleno processo perceptivo de si e movida por um investimento erótico no acto de conhecer a potência dos seus desejos, a personagem queirosiana, ainda que identificada outra vez pelas recorrentes figurações de um animal, estabelecerá, com os exercícios de sua sexualidade, de modo definitivo, uma linha de fuga às objectivações de um homem. A evidência, em especial, desta linha de fuga em *O Primo Basílio* irá pôr termo as representações de Luísa como um animal.

De qualquer modo, eis uma linha muito diferente da precedente, uma linha de segmentação maleável ou molecular, onde os segmentos são como quanta de desterritorialização. **E nessa linha que se define um presente cuja própria forma é a de um algo que aconteceu, já passado, por mais próximo que se esteja dele,** já que a matéria inapreensível desse algo está inteiramente molecularizada, **em velocidades que ultrapassam os limiares ordinários de percepção.** (DELEUZE & GUATTARI, p. 78, grifos nossos)

Esvaziado da sua exclusiva posição de ser o único sujeito de desejos do casal, Jorge não consegue mais reconhecer Luísa, “a Luisinha”, “serzinho”, “passarinho alegre, amiga do ninho e das carícias do macho”. Luísa agora, por mais que o marido ainda intente mais uma figuração como um animal, “chamava-lhe ave noturna”, à luz do processo perceptivo da personagem queirosiana aliado à incisão da linha de fuga, “nessa linha que se define um presente cuja própria forma é a de um algo que aconteceu”, diante de toda a inteligibilidade de si, de suas aflições e dos seus desejos, Luísa é outra. Não

mais apenas “amiga das carícias do macho”, todavia, amiga de si, do conhecimento dos seus desejos, em uma jornada perceptiva de sua condição, a assertiva de Jorge faz sentido, “tu de noite és outra”. Uma outra Luísa que, “em velocidades que ultrapassam os limiares ordinários de percepção”, é inapreensível ao discurso de um homem.

Diante de todo esse processo implementado pela personagem Luísa e que resultará no seu desempenho como um sujeito perceptivo de si e de suas relações sociais, torna-se necessário estabelecermos um contraste à opinião de Machado de Assis relativa à personagem queirosiana. O eminente escritor brasileiro, em crítica<sup>175</sup> publicada na revista *O Cruzeiro*, edição de 16 de abril de 1878, circunscreve Luísa como uma personagem sem força ou subjetividade alguma, um ser constantemente influenciável pelo sopro de terceiros, sem ânimo, frágil física e moralmente, “é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral”. Analisemos um fragmento da resenha machadiana:

Um leitor perspicaz terá já visto a incongruência da concepção do Sr. Eça de Queirós, e a inanidade do caráter da heroína. [...]. **Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesmo;** seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; **mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral.** (ASSIS, p. 444, grifo nosso)

O que podemos afirmar, à luz da nossa pesquisa, é que Luísa, criada como as jovens do seu tempo, sem acesso a uma educação formal e universal, educada para casar, ser uma esposa e mãe realizada nos cuidados “da sua casa, do seu homem e de um ou dois filhos”; constantemente objectivada pelos discursos dos homens da trama; silenciada pela apropriação masculina do seu discurso pelo Conselheiro Acácio; reportada como santa “cabisbaixa”; sempre em silêncio e sempre plena de aflições; após a ausência de uma resposta religiosa às suas questões, elaborando uma inequívoca crítica à felicidade dos

---

<sup>175</sup>Crítica de Machado de Assis. In: QUEIRÓS. 2006. *O Primo Basílio*. São Paulo: Saraiva, pp. 443-446.

“livros” e das “óperas”; afastando-se das segmentações do amor-romântico e do amor-paixão; apropriando-se da sua sexualidade e dos seus desejos, como um sujeito perceptivo de si e dos outros, em especial de Jorge e de Basílio, Luísa, em nosso parecer, afasta-se, substancialmente, da representação de um títere. Se ainda resta alguma dúvida sobre a força e a subjetividade da personagem queirosiana, podemos ainda opor à crítica machadiana que sugere a apatia como “a inanidade do caráter da heroína”, a resposta que Luísa, ao final, estabelece ao banqueiro Castro pelo “pagamento” do empréstimo que, a preço da sua dignidade moral, resolveria a extorsão de Juliana. Vejamos:

Luísa, sem ruído, repelia-lhe as mãos, recusava-se.

**- Deixe-me! Deixe-me!**

O Castro ergueu-se, a bufar, e com os dentes cerrados, os braços abertos, rompeu para ela. A concupiscência brutal dava-lhe uma respiração de touro.

Diante daquela luxúria bestial, **Luísa, indignada, agarrou instintivamente de sobre a jardineira o chicote e deu-lhe uma forte chicotada na mão.** A dor, a raiva, o desejo enfureceram-no.

- Seu diabo! – rosnou, rangendo os dentes.

Ia-se arremessar. Mas Luísa então, erguendo o braço, revolvida por uma cólera frenética, atirou-lhe chicotadas rapidamente pelos braços, pelos ombros – muito pálida, muito séria, com uma crueldade a reluzir-lhe nos olhos, **gozando uma alegria de desforra** em fustigar aquela carne gorda. (QUEIRÓS, p. 324, grifos nossos)

Marcada pela ideologia do patriarcado à época, educada para ser frágil e obediente, conformar-se ao silêncio doméstico e público, pouco “erguer o rosto”<sup>176</sup>, Luísa, consciente da “vida estúpida”<sup>177</sup> do seu ambiente social, vivendo, física e mentalmente, cada tribulação do seu tempo histórico, a personagem queirosiana, em toda a jornada perceptiva de si e de suas relações com os outros, diante das repetidas objectivações e violências, não aceita a posição de subalternidade que lhe é engendrada.

---

<sup>176</sup> Queirós, p. 42.

<sup>177</sup> Queirós, p. 334.



Na véspera, Basílio, **quando viu que ela faltava, teve um grande despeito e medo maior**; a sua concupiscência **receou perder aquele lindo corpo de rapariga**, e o seu orgulho escandalizou-se de **ver libertar-se aquela escravazinha dócil**. Resolveu portanto, a todo o custo, “chamá-la ao rego”. Escreveu-lhe; e mostrando-se submisso para a atrair, decidiu ser severo para a castigar. – E acrescentou:

- É uma criancice ridícula. Por que não vieste?

**Aquele modo enraiveceu-a:**

**- Por que não quis.**

Mas emendou logo: - Não pude.

- Ah! **É essa a maneira por que respondes à minha carta, Luísa?**

- E tu **é esse o modo com que me recebes?** (QUEIRÓS, p. 204, grifos nossos)

Ante a nossa investigação e com um fundamental pedido de licença, mediante o empréstimo da fala de Luísa, “é esse o modo com que me recebes?”, consideramos útil fazer deste repto da personagem queirosiana a chance de uma questão: até quando, apenas como “romances de adultério”, receberemos e reconheceremos *Madame Bovary*, *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro*? Parece-nos oportuna uma reflexão. Ao defendermos a tese de que Emma, Luísa e Capitu, na verdade, nesses mesmos romances de adultério, são personagens femininas que desenvolvem um processo de conhecimento próprio, das suas reais circunstâncias como mulheres, esposas e mães, neste desempenho pluricognitivo de si, em uma esfera social de subjetivação das suas práticas perceptivas, elaboram, de maneira clara, uma crítica realista às sociedades que as circunscreviam. A hipocrisia das relações, “os amores dos homens”, “a felicidade de que tanto se falava nos livros”, a simbologia das violências implícita e explícita circulantes no matrimônio burguês do final do século XIX, tudo é matéria às reflexões de Emma, Luísa e Capitu. Em nosso ponto de vista, é necessário considerar que estamos, de facto, diante não mais tão-somente de romances de adultério, mas de narrativas que, ao fim e ao cabo, conseguem revelar esse processo subjetivo e social do conhecimento de uma condição feminina em um realismo particular.

Conforme tentamos argumentar em nossa análise, acreditamos em uma outra abordagem. Personagens femininas que, à luz da nossa investigação, puderam ser entendidas como sujeitos perceptivos de si (e do outro em um casamento burguês), autorizam-nos a pensar em algo que supere esse senso comum que as circunscreve apenas como as esposas que irão cumprir o roteiro das quedas nos “romances de adultério”. Sabemos que, nestes livros, a “moralidade dos comportamentos” é tendenciosa. Por outro lado, Emma, Luísa e Capitu, se reconhecidas efetivamente como sujeitos perceptivos, exigem a superação dessa interpretação que as cristalizou unicamente como adúlteras nas recorrentes objectivações de uma mulher em um discurso patriarcal. Acreditamos que uma outra recepção, sobre isto que historicamente se convencionou identificar como “romances de adultério”, possa suscitar, para a personagem feminina desses mesmos romances, a incessante percepção queirosiana: “tu és outra”. Será esta uma das necessárias reflexões a consubstanciar na *Conclusão* que se segue.

## Conclusão

Entre Direito e Literatura, “romances de adultério”: a questão da morte feminina.

- Que nessas histórias estrangeiras os maridos matam sempre as mulheres! –  
exclamou ela. E voltando-se para o Conselheiro: - Pois não é verdade?  
(QUEIRÓS, p. 268)

Diante de *Madame Bovary*, *Dom Casmurro* e *O Primo Basílio*, estabelecida a nossa crítica ao campo redutor e problemático que ainda transmite a identificação e o reconhecimento do *corpus* tão-somente como “romances de adultério”, mediante a nossa investigação, essa esfera redutora, operante há quase dois séculos, por um lado irradia a permanência deste estigma histórico garantido pelos mecanismos de uma moralidade masculina ao marcar esses romances apenas pela representação do adultério (a infâmia é o adultério feminino, o adultério masculino é consentido e valorizado), por outro lado, nela se oculta um problema também histórico e atual: a contumaz moralidade masculina a disciplinar os corpos e os pensamentos de uma mulher tendo como controle e consequência de comportamentos desviantes uma sanção social (cultural, literária e jurídica) que se reveste de uma “naturalização” das práticas de violência contra a mulher.

Em nossa pesquisa, como foi possível demonstrar, com base nas múltiplas representações que circunscrevem as personagens femininas, “suspira pelo amor como uma carpa pela água sobre uma mesa de cozinha”, “passarinho, amiga do ninho e das carícias do macho, ave noturna”, “cigana diabólica, oblíqua e dissimulada”, todas as outras e constantes figurações da mulher, no linguajar dos homens do *corpus*, Emma, Luísa e Capitu são sempre objetos de um (seletivo) discurso moral guiado pela hipocrisia

das “moralidades dos comportamentos” masculinos. Este facto fica tanto mais claro quanto mais claramente fizermos uma única pergunta: por que razão não são classificados como “romances de adultério” todos os romances que, na mesma época, tratam de adultérios cometidos por personagens masculinos (e, como vimos, até o marido de Luísa o pratica)? Por que razão continuamos ainda hoje a entender estes e outros romances semelhantes como “romances de adultério”, como se este adultério apenas o fosse se cometido por mulheres? A resposta é clara: o olhar foi, mas também continua a ser, um olhar patriarcal. A classificação de género romanesco reflete um compromisso de que devemos ser conscientes, e que espelha a secundarização da personagem feminina pelo olhar e pelos medos masculinos e patriarcais. Ora, após a jornada perceptiva (em uma potência subjetiva e social) de si e dos relacionamentos aos quais as personagens femininas estavam submetidas, ao se apropriarem, como sujeitos de um discurso próprio, das reflexões sobre as suas condições sociais e sobre as reiteradas objectivações que compunham os “amores dos homens”, no momento em que as personagens femininas deixam de ser objectos dos discursos dos homens e apropriam-se como sujeitos de uma instância discursiva e contrastante, conscientes da violência patriarcal contra os seus corpos, contra os seus pensamentos e, sobretudo, contra as suas existências físicas, é ainda pelo estigma da moralidade masculina que a condenação do adultério exclusivamente feminino irá impor, como unívoca sentença social, às três personagens femininas dos “romances de adultério”, o silenciamento: Emma, Luísa e Capitu “naturalmente” têm que morrer. Neste sentido, a representação da imagem flaubertiana, expressa no pensamento de Rodolphe ao planejar o calculado assédio sobre Emma, “suspira pelo amor como uma carpa pela água sobre uma mesa de cozinha”, em nosso parecer, demonstra a simbologia do peso da reflexão de Luísa: “os amores dos homens” ocultam práticas e preconceitos histórico-culturais de violência e morte.

Do mesmo modo que demonstramos na emulação crítica (de *As Farpas* no romance queirosiano) a hipocrisia dos jogos de moralidade entre Jorge e Sebastião para recomendar a vigilância moral sobre Luísa, também o narrador flaubertiano, em *Madame Bovary*, apresenta-nos a mesma falaz moralidade entre Homais (o farmacêutico que receberá a comenda da “Legião de Honra”) e Léon (o escrevente a quem para ter um futuro na carreira jurídica, será exigido que se livre de Emma). No discurso do narrador será possível perceber uma crítica às conjecturas de moralidade nas observações masculinas que, no diálogo entre pares, Léon e Homais, não se restringem apenas a uma personagem feminina do romance, avançam, no mesmo deambular de preconceitos e objectivações, para uma “digressão etnográfica” sobre um coletivo feminino e suas consequentes representações em sintomas morais.

Homais se délectait. Quoiqu’il se grisât de luxe encore plus que de bonne chère, le vin de Pomard, cependant, lui excitait un peu les facultés, et, lorsque apparut l’omelette au rhun, **il exposa sur les femmes des théories immorales**. Ce qui le séduisait par-dessus tout, c’était le *chic*. Il adorait une toilette élégante dans un appartement bien meublé, et, **quant aux qualités corporelles, ne détestait pas le morceau**. [...]. Et, comme l’autre rougissait:

- Allons, soyez franc! Nierez-vous qu’à Yonville...?

Le jeune homme balbutia.

- Chez madame Bovary, vous ne courtiez point...?

- Et qui donc?

- La bonne!

Il ne plaignait pas, mais, la vanité l’emportant sur toute prudence, Léon, malgré lui, se récria. D’ailleurs, **il n’aimait que les femmes brunes**.

- **Je vous approuve**, dit le pharmacien; elles ont plus de tempérament.

Et se penchant à l’oreille de son ami, **il indiqua les symptômes auxquels on reconnaissait qu’une femme avait du tempérament**. Il se lança même dans **une digression ethnographique: l’Allemande était vapoureuse, la Française libertine, l’Italienne passionnée**.

- **Et les négresses?** demanda le clerc.

- **C’est un goût d’artiste**, dit Homais. Garçon! deux demi-tasses!  
(FLAUBERT, p. 415, grifos nossos)

Em nossa análise do *corpus*, como pudemos demonstrar nas diversas camadas do discurso literário, entre as objectivações da mulher guiadas pela moralidade dos comportamentos masculinos e o embate com a jornada perceptiva das personagens femininas para o desempenho de um discurso como sujeitos de si, a ocorrência de um discurso jurídico a objectivar e a julgar (com as mesmas práticas de violência) Emma, Luísa e Capitu também se fez evidente. Nossa reflexão final pretende consolidar que tanto o discurso literário, que historicamente atravessará dois séculos estigmatizando o *corpus* apenas como romances de adultério (feminino), quanto o discurso jurídico serão orientados por uma moral patriarcal aprisionadora das três personagens femininas, ainda que, por outro lado, como também analisamos, em linhas de fuga, elas consigam realizar-se (mesmo diante da sanção do silenciamento) como sujeitos perceptivos.

Entendemos que é importante destacar que Eça de Queirós e Gustave Flaubert possuem formação jurídica, e o narrador de Dom Casmurro é um advogado a narrar as suas memórias diante de uma mulher que não conseguiu vencê-lo como sujeito de sua história: a ela, “que a terra lhe seja leve”. Relevante também distinguir que, nesses mesmos “romances de adultério”, a questão da morte da mulher, nas “varas” das moralidades familiares e sociais, surge colocada como um direito/dever do marido ofendido. Como vimos, em *O Primo Basílio* e em *Dom Casmurro*, matar a mulher por sua conduta imoral é a injunção “natural” de um “princípio de família”: “sou pela morte, exijo que a mates” é o inflexível discurso de Jorge em relação à cena final do drama escrito por seu primo. Não por acaso, as “teorias imorais” engendradas pelo farmacêutico Homais, que estabelecem uma “digressão etnográfica” sobre um coletivo feminino e as suas conseqüentes representações em sintomas morais, podem também ser localizadas no discurso de acusação do promotor de justiça durante o processo criminal contra *Madame Bovary*. Torna-se necessário evidenciarmos a progressão deste discurso da moralidade,

que seguirá a contaminar e a tomar o lugar do discurso jurídico, concluindo, veremos logo à frente, pela decisão da morte “dessa mulher” como a escolha de uma sanção moral-literária que não será suficiente. Atentemos aos meandros do requisitório moral do Sr. Ernest Pinard, o promotor de justiça:

**Eis um retrato, senhores, como sabe fazê-los o Sr. Flaubert.** Como os olhos dessa mulher se alargam! Como algo de encantador se derramou sobre ela após a sua queda! Sua beleza terá sido tão deslumbrante quanto após a sua queda, quanto nos dias que seguiram sua queda? O que o autor vos mostra é a poesia do adultério **e pergunto-vos mais uma vez se estas páginas lascivas não são de uma profunda imoralidade!!! [...].**

Sem dúvida falar-se-á de cor local, e procurar-se-ão desculpas dizendo que uma mulher etérea e romanesca, mesmo na religião, não faz as coisas como todo mundo. **Não há cor local que desculpe tal mistura! Voluptuosa um dia, religiosa no outro, nenhuma mulher, mesmo sob o céu da Espanha ou da Itália,** murmura a Deus as carícias adúlteras que ela dava ao amante. Apreciareis tal linguagem, senhores, e não desculpareis tais palavras do adultério introduzidas, de algum modo, no santuário da divindade! (PINARD<sup>178</sup>, p.311, grifos nossos)

O discurso literário, marcado pela crítica do narrador flaubertiano ao “homem” Homais e sua “digressão etnográfica” acerca de um coletivo feminino e suas figurações morais, “il indiqua les symptômes auxquels on reconnaissait qu’une femme avait du tempérament. Il se lança même dans une digression ethnographique: l’Allemande était vapoureuse, la Française libertine, l’Italienne passionnée”, encontrará a sua ressonância discursiva também em uma apreciação etnográfica, indiciária de um julgamento moral do promotor de justiça que aduz sintomas lascivos de comportamento a mulheres de certas nacionalidades, “voluptuosa um dia, religiosa no outro, nenhuma mulher, mesmo sob o céu da Espanha ou da Itália, murmura a Deus as carícias adúlteras que dava ao amante”. No quadro destas recorrentes objectivações engendradas por um campo patriarcal é importante destacar que acusação e defesa, no processo criminal contra *Madame Bovary*, trabalham com representações de uma moral masculina que implica “temperamentos” e

---

<sup>178</sup> PINARD. *O Processo*. In: FLAUBERT. 2007. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, pp. 301-360.

comportamentos de uma mulher: “o livro dos vícios e de um prazer na corrupção, a poesia do adultério em uma mulher indomável” consubstanciam o argumento da promotoria, e o “livro do horror aos vícios e os erros de uma educação inadequada a uma mulher inferior” constituem o argumento da defesa. Ambos, acusação e defesa, representam as duas faces da mesma moeda: a moeda de uma idêntica moralidade, único peso da balança. Ainda sobre o discurso da acusação criminal, a análise de Telma Martins Boudou<sup>179</sup> fundamenta o nosso raciocínio:

Desde o exórdio, o locutor (o promotor de justiça) sabe criar um cenário dentro do qual os seus alocutários (os senhores jurados) se reconhecem enquanto pessoas de prestígio e de notório saber. O orador põe em cena atos de linguagem que visam a construir nos seus ouvintes uma imagem positiva de si próprios. **É, portanto, com uma imagem de alto padrão moral – que ele faz de si mesmo e de todos os que compõem o tribunal do júri ao seu redor – que o promotor trabalha.** (BOUDOU, p. 30, grifo nosso)

Todo o encaminhamento retórico do promotor de justiça, com base na existência plenária de um conceito moral entre pares, “eis um retrato, senhores, apreciareis tal linguagem e pergunto-vos mais uma vez se estas páginas lascivas não são de uma profunda imoralidade”, é dirigido, mediante uma estratégia discursiva, para alcançar a *captatio benevolentiae* do júri. Estabelecido esse elã moral com os jurados, Ernest Pinard não aceita a morte por envenenamento de Emma Bovary como uma sanção moral suficiente à ofensa da honra do marido. Extravasando os limites legais e estritamente objetivos do discurso de uma acusação penal, estabelecendo uma “conclusão filosófica” que interpela o lugar do autor do romance, ao agir como um representante não apenas do Ministério Público na persecução penal, mas como “um homem que reflete e aprofunda as coisas, um homem que procurou no livro um personagem que pudesse dominar essa mulher”, o promotor de justiça quando questiona o júri sobre “quem pode condenar essa

---

<sup>179</sup> BOUDOU. *Madame Bovary no Tribunal do Júri: do crime ao castigo?* 2005. Vitória: Flor&Cultura Editores.



mulher no livro” usurpa o papel do juiz legal e, sobretudo, arvora-se os poderes de um juiz necessário à “moralidade indomável” de Emma Bovary.

Sem dúvida a Sra. Bovary morre envenenada; ela sofreu muito, é verdade; **mas morre na hora e dia exatos, não porque é adúltera, mas porque o quis; morre com todo o prestígio da sua juventude e de sua beleza**, morre após ter tido dois amantes, deixando um marido que a ama, que a adora, que encontrará o retrato de Rodolphe, suas cartas e as de Léon, que lerá as cartas de uma mulher duas vezes adúltera e que, depois disso, ama-la-á ainda mais além do túmulo. **Quem pode condenar essa mulher no livro? Ninguém.** Esta é a conclusão. Não há no livro nem um personagem que possa condená-la. Se encontrardes nele um personagem sensato, se encontrardes um único princípio em virtude do qual o adultério seja estigmatizado, eu estarei errado. No entanto, se em todo livro não houver nem um personagem que possa fazer-lhe baixar a cabeça, se não houver uma única ideia, uma única linha em virtude da qual o adultério seja aviltado, **sou eu que tenho razão, o livro é imoral!** [...]. Eis a conclusão filosófica do livro, **extraída não pelo autor, mas por um homem que reflete e aprofunda as coisas, por um homem que procurou no livro um personagem que pudesse dominar essa mulher.** Ele não existe. O único personagem que nele domina é a Sra Bovary. (PINARD, p. 317-318, grifos nossos)

Neste “sou eu que tenho razão”, nas palavras do promotor de justiça analisando o fim de Emma Bovary que “morre com todo o prestígio da sua juventude e de sua beleza”, é possível identificarmos, na denúncia, o fundamento patriarcal e moral de acusação. O discurso jurídico do promotor é determinado pelas injunções de uma moralidade. Mesmo depois de morta, após a lenta agonia da ingestão de arsênio (“porque o quis”), apropriando-se do seu grave fim, Emma segue, ainda no campo do discurso acusatório, sem uma efetiva condenação e representa, aos olhos da moral patriarcal, um feminino ameaçador, sem a existência de “um personagem que possa fazer-lhe baixar a cabeça”, que efetivamente represente uma autoridade maior do que ela. Ela continua a ser senhora do seu destino, da sua vida e morte, e essa é a maior ameaça que uma mulher pode fazer à moralidade do casamento burguês, afinal. Sem uma punição ou outra força simbólica que possa condená-la, resta a Ernest Pinard, como “um homem que reflete e aprofunda as coisas”, esperar que surja dos pares da sua audiência o homem que irá conseguir dominar “essa mulher”. Entretanto, é evidente, a personagem, a “Sra Bovary, essa

mulher”, já está morta. A exposição de motivos do promotor de justiça, embora consubstanciada em uma peça jurídica, a denúncia em um processo penal, na verdade, fundamentada em uma moralidade masculina circulante (e preventiva) que ele oferece a seus pares, ao não reconhecer o sofrimento físico e a morte de Emma, ao exigir uma tutela judicial que implique uma segunda condenação da personagem feminina (o silenciamento em um livro imoral) equipara-se às práticas de uma “justiça” à base da violência, isto é, o discurso histórico e ainda recorrente na defesa da “honra ofendida” de um homem: o direito à morte de uma mulher, seja uma pessoa física ou seja mesmo de uma personagem.

A prestação jurisdicional que o promotor de justiça demanda vai além da já existência simbólica do corpo morto de uma mulher, exige-se também a morte de uma memória feminina: um feminino desviante das leis de uma moralidade masculina, ainda que em um livro, não pode deixar de ser explicitamente condenado e ser silenciado. *Madame Bovary*, nas razões finais da peça acusatória, é “um livro imoral, o único personagem que nele domina é a Sra Bovary”, arremata-se assim “a conclusão filosófica” de Ernest Pinard, que pretende uma sentença judicial “com a vossa severidade contra a obra” e que não anistie “os detalhes lascivos que nela podemos encontrar, caso contrário, poder-se-iam contar todas as torpezas de uma mulher pública, fazendo-a morrer sobre uma miserável cama de hospital. (p.317).” Sobre este aspecto da exortação do promotor por severidade na aplicação da pena, sem atenuantes ou concessões, algo que se identifica hoje com a corrente do “direito penal máximo” ou “direito penal do inimigo”, em uma intersecção analítica que aproxima Direito e Literatura, o posicionamento e as reflexões de Jeanne Gaakeer são essenciais para construir o nosso pensamento.

E enquanto procedemos bem ao reconhecermos que os textos jurídicos são privilegiados em diferentes aspectos em relação aos textos literários e ao não menosprezarmos **a omnipresença do direito nas nossas vidas e nos nossos corpos, isto é, a violência que acompanha a palavra no direito**, podemos, no entanto, beneficiar dos textos literários porque estes oferecem uma

estrutura na medida em que contam a história de uma determinada forma, convidando o leitor a aceitar esta proposta de ordem *como se* [as if] houvesse uma realidade extra-linguística, pelo que **o texto literário também convida o leitor a providenciar soluções para as questões e, não raramente, às ambiguidades e aos dilemas éticos que coloca.** [...]. (GAAKEER<sup>180</sup>, p. 29, grifos nossos)

Com efeito, parece-nos evidente, ao analisarmos as camadas patriarcais do discurso do promotor de justiça, revelam-se práticas jurídicas guiadas não apenas para a censura do livro, entretanto, sob o argumento da condenação moral da obra, busca-se punir uma mulher que por seu desempenho “imoral e indomável”, mesmo depois de morta, segue, segundo a conclusão do representante do Ministério Público, ainda impune e a desestabilizar o poder e os padrões masculinos de moralidade familiar e social. Em nossa análise, a militância jurídica do promotor de justiça, em especial, dirigida contra a memória de uma mulher, isto é, a memória de uma mulher que escapa à autoridade e ao jugo de um homem, “sou eu que tenho razão”, revela, em questões domésticas e institucionais, o ímpeto de um direito penal máximo, algo que ressuma na excelente crítica da juíza holandesa, Jeanne Gaakeer, “a onnipresença do direito nas nossas vidas e nos nossos corpos, isto é, a violência que acompanha a palavra no direito”. A percepção deste mesmo raciocínio, nas linhas de um mesmo silogismo subjetivo e patriarcal, equivalente ao assomo do procurador de justiça no caso *Madame Bovary*, pode igualmente ser identificado nos pensamentos e nas ações de um outro advogado sobre a existência de sua mulher: uma simples morte não bastaria a Capitu.

[...]. O último ato mostrou-me que não eu, mas **Capitu devia morrer**. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e **a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.**

– E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo – que faria o público, **se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte** lhe daria o mouro? **Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo**, um fogo

---

<sup>180</sup> GAAKEER. *O negócio da Lei e da Literatura: criar uma ordem, imaginar o homem*. In: BUESCU; TRABUCO; RIBEIRO. *Direito e Literatura – Mundos em Diálogo*. 2010. ALMEDINA: Coimbra, pp. 13-47.

intenso e vasto, **que a consumisse de todo e a reduzisse a pó**, e o pó seria lançado ao vento **como eterna extinção**. (ASSIS, p. 149, grifos nossos)

Temos assim, em todo o *corpus*, nestes livros reconhecidos como “romances de adultério”, mais uma vez, um advogado estabelecido e honrado em seu meio social, o “homem de bem” da vizinhança na Rua de Matacavalos, o próprio narrador, a considerar a morte de sua mulher com os mesmos indícios de ódio e violência análogos às práticas de justiça de Ernest Pinard no processo penal contra *Madame Bovary*. Não basta Emma já ter sofrido a agonia lenta do envenenamento e suicídio, é preciso a morte de uma memória feminina indomável: o “livro imoral” deve ser proscrito. Assim é também a percepção do advogado em *Dom Casmurro*, Bento Santiago. Neste caso, ressalte-se, como foi possível demonstrar em nossos estudos, estaremos sempre diante da dúvida do adultério, um aspecto legal que poderia ser percebido como o termo *in dubio pro reo*. Pouco importa este preceito jurídico ao pensamento e à justiça do auto-designado marido-advogado de acusação-juiz de sua mulher. Não vê ele em todo o processo qualquer conflito de interesses nem, por isso, qualquer suspeita de má conduta. Pelo contrário: empoderado como o bastião da lei patriarcal, postula para Capitu não apenas uma morte, mas a morte simbólica de uma memória feminina. À personagem que era “mais mulher do que ele era homem”, à mulher que veio o autonomizar como sujeito de um discurso, “à criatura” que era dona do seu corpo e de suas ideias, a “essa criatura mui particular” era “preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento como eterna extinção”. Assim como em todo o *corpus*, mais uma mulher irá morrer.

No estigma dos livros convencionados como “romances de adultério”, *pari passu*, teremos a marca sempre silenciosa das práticas de violência contra a mulher e a consequente morte “como eterna extinção”. Sobre este aspecto, na emulação crítica de *As Farpas* ante a opinião de Dumas Filho sobre o “direito-dever” de um homem matar uma

mulher adúltera, Eça de Queirós parece-nos apresentar este campo da violência masculina não apenas como uma prática institucionalizada da barbárie familiar e social, mas sim como a naturalização de um corrente projeto de escrita. Diante de toda a crítica alusiva ao tema da “morte da mulher”, que o cronista português já havia erigido em *As Farpas*, no romance *O Primo Basílio*, a discussão sobre um drama de adultério, a peça *Honra e Paixão*, de Ernesto Ledesma, ainda em um guião de escrita, a exigência de Jorge, marido de Luísa, quando instado a manifestar-se sobre “o tema”, reforça o mesmo discurso da naturalização da violência e da morte de uma mulher que, de forma axiomática, como um projeto de escrita, e como foi possível identificar, circulava entre os discursos do promotor de justiça e do advogado Bento Santiago.

- Eu, Conselheiro? De modo nenhum. **Sou pela morte. Sou inteiramente pela morte. E exijo que a mates, Ernestinho!**

D. Felicidade acudiu, toda bondosa:

- Deixe falar, Sr. Ledesma. Está a brincar. E ele então que é um coração de anjo!

- Está enganada, D. Felicidade – disse Jorge, de pé diante dela. – Falo sério e sou uma fera! Se enganou o marido, sou pela morte. **No abismo, na sala, na rua, mas que a mate.** Posso lá consentir que, num caso desses, um primo meu, uma pessoa da minha família, do meu sangue, se ponha a perdoar como um lamecha! Não! **Mata-a! É um princípio de família.** Mata-a quanto antes! (QUEIRÓS, p. 41, grifos nossos)

Durante a nossa investigação, como várias vezes demonstramos, diante da constante “moralidade masculina”, diante das várias objectivações dos pensamentos e dos comportamentos das três personagens femininas do *corpus*, culturalmente, *Madame Bovary*, *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro* ainda persistem a chegar aos nossos dias sendo lidos maioritariamente como “romances de adultério”. Sobre o ordenamento surdo que grassa nos homens da narrativa, “mata-a, é um princípio de família, mata-a quanto antes”, em uma morte que, além do corpo morto de uma mulher, se propõe matar também uma memória feminina em “um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo e a reduzisse

a pó, e o pó seria lançado ao vento como eterna extinção”, alguma força no plano da cultura prossegue a silenciar essa violência familiar, social, jurídica e literária que, como demonstramos, é explícita, substancial e recorrente em todo o *corpus*.

Diante do avançar de um tempo e julgamento históricos, Gustave Flaubert consegue, como sabemos, ser absolvido e celebrado, entretanto, o discurso do promotor de justiça parece ter cumprido o seu desiderato: a personagem Emma Bovary, em nossa análise, segue condenada, pois há um “único princípio em virtude do qual o adultério (feminino) é estigmatizado”, a moralidade masculina. Em nome desse princípio que estigmatiza, na verdade, a nossa recepção do *corpus*, uma cultura histórica e misógina prossegue a silenciar violências e a reproduzir julgamentos, discursos e narrativas que ainda entrelaçam tragicamente Literatura e Direito. Neste sentido, as reflexões de Shulamit Almog<sup>181</sup> são fundamentais.

**Mudanças culturais que alteram a nossa apreensão de narrativas dominantes influenciam também o domínio jurídico.** Adultério, infidelidade ou mesmo mudança de sentimentos perdeu certamente grande parte do seu atractivo como provocações suficientes para justificar um crime, cometido quer por um homem quer por uma mulher.

**No entanto, algumas histórias nunca morrem.** Mesmo que sejam politicamente e culturalmente obsoletas, **o que resta daquilo que originalmente cativou um público vasto ainda persiste num recanto do nosso imaginário colectivo.** As narrativas de crimes passionais parecem ser uma destas histórias duradouras. Muitas mulheres, pelo mundo afora, são, ainda hoje, assassinadas passionavelmente, e defesas por acessos de ira são ainda ouvidas e até ocasionalmente aceites. **A consciência de que existem estas ligações entre histórias de crimes passionais e práticas jurídicas poderá promover o seu fim iminente e diminuir** possíveis influências nefastas no futuro. (ALMOG, p. 252-3, grifos nossos)

Parece-nos necessário destacar o peso cultural desta naturalização da violência à mulher que da designação das narrativas (e das sanções) dos “romances de adultério”

---

<sup>181</sup> ALMOG. *Crimes Passionais, Crimes de Compaixão, Narrativas e Direito*. In: BUESCU; TRABUCO; RIBEIRO. *Direito e Literatura – Mundos em Diálogo*. 2010. ALMEDINA: Coimbra, pp. 241-255.

ainda persiste, “num recanto do nosso imaginário colectivo”, a reverberar resistentes moralidades masculinas, recorrentes silêncios familiares-sociais, um registro crescente de crimes contra a mulher (em especial aqueles tipificados como feminicídios) e, sobretudo, práticas jurídicas que em “defesas por acessos de ira são ainda ouvidas e até ocasionalmente aceites”, como foi possível, durante a nossa investigação, identificar no processo ACR 7050415 PR 0705041-5 (julgamento popular, 18/05/2010, 1ª Câmara Criminal<sup>182</sup>, Estado do Paraná, Brasil) no qual os jurados, mesmo diante de todas as provas, ao acatarem a tese de legítima defesa da honra do denunciado, absolveram o acusado. Sobre esta questão da naturalização da violência contra a mulher, Eça de Queirós, já em *As Farpas*, há mais de duzentos anos, nos convocara à reflexão.

Ora a conclusão da questão era estranha: tratava-se de decidir, a sangue frio, com argumentos e boa gramática – **se os maridos deviam matar suas mulheres. O sr. Dumas tinha dito com o charuto na boca**, folheando a Bíblia – **mata-a!** Outros, fechando a navalha no bolso, diziam generosamente: não a mates. Alguns vaudevillistas ensinavam entre um *bock* e uma pilhéria – **vai-a matando sempre!** E outros acrescentavam, expondo que era necessário estudar mais a questão e consultar dicionários: **por ora não a mates!**

E no entanto, de faca na mão, os maridos esperam.

**Antes de tudo, não os escandaliza esta questão?** (QUEIROZ, p. 362, grifos nossos)

Atentemos no caráter crucial da interrogação (não retórica) enunciada por Eça de Queirós. Tanto mais não retórica quanto, como sabemos (vide exemplo *supra* de 2010), ela continua hoje ainda a ser válida. Esta pergunta continua a não escandalizar – e, por isso, continua a ser feita. A questão, pois, para Eça, não é que possa haver diferentes respostas para ela mas que, mais essencialmente, a própria pergunta possa continuar a seguir existindo. Em nossa análise, no encaminhamento discursivo que consubstanciará a emulação das farpas queirosianas em *O Primo Basílio*, Eça de Queirós deixa bastante

---

<sup>182</sup> <https://tj-pr.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/19427850/apelacao-crime-acr-7050415-pr-0705041-5/inteiro-teor-104330190>. Data de acesso: 05 de maio de 2020.

claro, além da confirmação da tese da emulação, o que nós entendemos como o posicionamento ético e cultural do escritor, ao repudiar as narrativas dominantes e factuais que determinavam a morte da mulher. No romance queirosiano, em uma mudança cultural e literária que parece traduzir um desagravo ético diante da naturalização do assassinato da mulher, Ernestinho Ledesma informa Luísa sobre o final da escrita do drama *Honra e Paixão*: ele decide-se – ressalte-se a ironia queirosiana – por um “perdão” que funde, em síntese, o “perdão” do marido e o “perdão” do homem que escreve. Todavia, é um “perdão” literário que, como sabemos, não alcançará a personagem Luísa. Ela morrerá, não pelas mãos do marido, não se justifica um crime, porém cairá doente, quando Jorge lhe revelar a carta comprobatória do adultério, vitimada por uma febre cerebral indiciária de um sintoma de culpa e, ao mesmo tempo, de uma sanção social que, em uma moralidade masculina recidiva, prossegue a julgar e a punir com a morte o adultério feminino.

Ia a afastar-se, atarefado, mas voltando-se rapidamente, correu atrás dela.

- Ah! esquecia-me dizer-lhe, **sabe que lhe perdoei?**

Luísa abriu muito os olhos.

- À condessa, à heroína! – exclamou Ernestinho.

- Ah!

- Sim, **o marido perdoa-lhe**, obtém uma embaixada, e vão viver no estrangeiro. É mais natural...

- Decerto! – disse vagamente Luísa. (QUEIRÓS, p. 197, grifos nossos)

Em nossa compreensão, a não-morte da personagem de Ernestinho, em contraste com a morte da personagem queirosiana, cumpre a orientação punitiva da moralidade patriarcal decidida sempre entre os homens da sala na “casa do engenheiro”: sobre a morte de uma mulher “o nosso público não é geralmente afeto a cenas de sangue”. Luísa então, com a cabeça rapada, terá o seu fim em uma morte lenta e silenciosa, revelando, no campo da ironia queirosiana e ante a ativa emulação da crítica dumasiana em *O Primo Basílio*,



que o “perdão” é somente literário, pois a morte real de uma mulher segue a transcorrer em várias formas de silenciamento e “são coisas cá para o nosso país”, para as terras de Capitu e para os mundos de Emma.

Com a força e com a esperança das palavras de Jeanne Gaakeer, acreditamos que “o texto literário também convida o leitor a providenciar soluções para as questões e, não raramente, às ambiguidades e aos dilemas éticos que coloca”. Mediante a nossa investigação na qual este laço entre Literatura e Direito, fundamentado no posicionamento jurídico, cultural e político de Shulamit Almog, nos move seguramente à reflexão de que ter “a consciência de que existem estas ligações entre histórias de crimes passionais e práticas jurídicas poderá promover o seu fim iminente e diminuir possíveis influências nefastas no futuro”, do mesmo modo, possamos nós também, pesquisadores, operadores do Direito, sempre leitores, refletir que o *corpus* ao qual nos dedicamos, livros conhecidos como “romances de adultério”, na verdade, em nossa contemporaneidade, merecem um outro tipo de processo de conhecimento para o que as palavras da queirosiana personagem Luísa, quando examina “o que são os amores dos homens”, consigam ir ao encontro da urgência humana das palavras de Maria Zambrano<sup>183</sup>.

Em momentos desses a única solução é **o desenvolvimento efetivo da consciência**. Sem dúvida que a desilusão dos nossos dias tem um certo paralelismo com a dos tempos em que Lucrécio escrevia em versos dulcíssimos as verdades mais amargas. Mas **“as coisas” que hoje interessam são as coisas da história humana**. E por isso o que está a nascer ou para nascer é a consciência histórica.

**Consciência histórica que há de chegar ao amor**, esse sentimento que parece nascer e viver da ânsia de atravessar o tempo e cujo maior atrativo é oferecer ao homem o privilégio de se sentir, por alguns instantes, perdido ou arrebatado na eternidade. O facto de **a consciência histórica poder abordar tal coisa, ou seja, penetrar na desilusão do amor**, seria uma das suas provas definitivas; no espaço vazio e silencioso abandonado pelas suas asas, **encontrar um saber que lhe corresponda**, ou seja, mais uma vez, **conhecer pela ausência**. (ZAMBRANO, p. 117, grifos nossos)

---

<sup>183</sup> ZAMBRANO. *A aventura de ser mulher*. 2013. Lisboa: Edições Colibri.

Prosseguirmos a reconhecer o *corpus* pela ótica baça disto que identificamos como “romances de adultério” nos quais uma moralidade masculina insiste a objectivar os corpos, os pensamentos e os comportamentos das personagens femininas (“criatura”, “aquele serzinho louro e meigo”, “asseada”, “anjinho de dignidade”, “cigana diabólica e dissimulada”, “cavalo”, “ave noturna”, “carpa sedenta pelo ar em uma mesa de cozinha”) significa reforçar a histórica apreensão patriarcal que subordina a mulher aos limites maniqueístas da virtude ou do vício, esvaziando-a, sobremaneira, de sua dimensão humana, subjetiva e perceptiva de si e do mundo. Neste sentido, a moralidade masculina do *corpus* recrudescer a objectivar, em especial, a capacidade cognitiva de uma mulher que lê. Mediante sutis juízos de valor, como verificamos, seja no discurso literário ou no discurso jurídico, vitimadas ou vis, as personagens femininas são representadas como incapazes de uma leitura crítica dos livros que liam. Em contraste com esta ótica dos “romances de adultério”, tentamos argumentar que o amor antes tão desejado, seja ele o amor-paixão e/ou o amor-romântico, o teor dos “amores dos homens” é retido e circunstanciado por elas em um efetivo processo de crítica de si e dos homens. Não destacarmos este desempenho perceptivo das personagens femininas, faz-nos repetir a mesma cultura patriarcal que naturaliza a opressão feminina e os seus modos de interdição sejam eles na ficção ou na realidade.

Aceitarmos a questão do adultério (feminino) como o único símbolo deste *corpus* é negligenciarmos uma outra questão que atravessa silenciosamente os três romances que analisamos: a questão da morte da mulher. Entre discussões literárias e jurídicas, este é o ponto fulcral que, diante de todas as objectivações e de toda a naturalização da violência masculina, perpassa o discurso dos homens da sala. Sobre o unívoco fim das obras do *corpus* (as personagens femininas acabam mortas), julgamos importante refletir sobre o espectro ao qual Maria Zambrano nos remete: a ausência. Emma, Luísa e Capitu

desaparecem de suas próprias histórias. Sobre estas ausências femininas e com o escrutínio da “consciência histórica” que nos aponta Zambrano, urge aprofundarmos a crítica sobre o enraizamento do estigma dos “romances de adultério” com toda a cultura de violência que eles seguem a silenciar, e pensarmos, de facto, em “encontrar um saber que lhes corresponda”.

Com a nossa pesquisa, ao defendermos a tese de que Emma, Luísa e Capitu, na verdade, são sujeitos perceptivos de si e do mundo misógino que as circunscrevia, prosseguirmos a (re)conhecer *Madame Bovary*, *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro* apenas pelo pressuposto convencionado de “romances de adultério” é, em nossos dias, ainda validar a histórica cultura patriarcal com seus ritos de violência e sanções sociais que estigmatizam a mulher. À luz da nossa investigação, acreditamos que o *corpus* pode e deve ser compreendido em uma outra abordagem. Em linhas de fuga da ainda reincidente moralidade masculina, a superar histórias que atravessam séculos e repetidos processos de silenciamento feminino, diante de Emma, Luísa e Capitu, com suas vozes vivas sobre “os amores dos homens”, as narrativas do *corpus*, em nossa análise, são romances de percepção da mulher casada. E são, talvez acima de tudo, romances sobre como, a partir de histórias, temperamentos e contextos sociais diferentes, esta mulher adquire a certeza de ser um sujeito perceptivo capaz de constituir-se como sujeito de discurso. Que o faz à custa de enormes sacrifícios, que incluem a própria morte, não retira a estas histórias a consciência de que estamos perante uma narrativa de consciência emancipatória. Este romance é pois um romance, afinal, transgressor, se encarado deste ponto de vista.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max  
1985 *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ALMOG, Shulamit  
2010 *Crimes Passionais, Crimes de Compaixão, Narrativas e Direito*. In: BUESCU, Helena; TRABUCO, Cláudia; RIBEIRO, Sónia. *Direito e Literatura – Mundos em Diálogo*. Coimbra: Almedina, 241-255.
- ASSIS, Machado de  
2008 *Dom Casmurro*. São Paulo: Escala Educacional.
- BADINTER, Elisabeth  
1985 *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BARTHES, Roland  
2003 *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes.
- BATAILLE, Georges  
1998 *O Erotismo*. Lisboa: Edições Antígona.
- BAUDELAIRE, Charles  
2016 *Ensaio sobre Madame Bovary de Charles Baudelaire*. In: FLAUBERT. *Madame Bovary*. Tradução de Helder Guégués. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 341-351.
- BOUDOU, Telma Martins  
2005 *Madame Bovary no Tribunal do Júri: do crime ao castigo?* Vitória: Flor&Cultura.
- BOURDIEU, Pierre  
2002 *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BRANDÃO, Ruth Silviano  
2006 *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BUESCU, Helena Carvalhão  
1990 *Incidências do olhar: percepção e representação. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)*. Lisboa: Caminho.  
2013 *Experiência do Incomum e Boa Vizinhança. Literatura Comparada e Literatura-Mundo*. Porto: Porto Editora.

CALDWELL, Helen

2008 *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

DEL PRIORE, Mary

2008 *Capitu ou a mulher sem qualidades*. In: SCHPREJER, Alberto (org). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 33-47.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix

2004 *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Vol.3. Rio de Janeiro: Editora 34.

FERNANDES, Cleudemar Alves

2009 *Análise do Discurso na Literatura: rios turvos de margens indefinidas*. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; JÚNIOR, José Antônio Alves. *Análise do Discurso na Literatura*. São Paulo: Editora Claraluz, 8-25.

FERRAZ, Maria de Lourdes A.

2011 *Ensaio Oitocentistas*. Lisboa: Edições Caixotim.

FLAUBERT, Gustave

2015 *Madame Bovary*. Paris: Le Livre de Poche.

FOUCAULT, Michel

1999 *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Editora Vozes.

2000 *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola.

2001 *Ditos e Escritos. Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 264-298.

2005 *A arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

2006 *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Graal.

2006 *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. São Paulo: Graal.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de

2008 “*Eu não amo; é ela que o ama!*”. In: SCHPREJER, Alberto (org). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 127-138.

FREUD, Sigmund

2010 *O Inquietante [Das Unheimliche, 1919]*. In: Obras Completas, Volume 14. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 328-376.

GAAKEER, Jeanne

2010 *O negócio da Lei e da Literatura: criar uma ordem, imaginar o homem*. In: BUESCU, Helena; TRABUCO, Cláudia; RIBEIRO, Sónia. *Direito e Literatura – Mundos em Diálogo*. Coimbra: Almedina, 13-47.

GIRARD, René

2009 *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Tradução de Lilian Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações.

GUEDES, Maria Alzira Moura

2010 *Baudelaire e Flaubert: na raia da modernidade*. Lisboa: Vega.

HABERLY, David T

2005 *Dom casmurro* e o romance de adultério feminino. In: SARAIVA, Juracy (org.). *Nos labirintos de Dom Casmurro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 41-60.

HALBWACHS, Maurice

1990 *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais.

HOFFMANN, E. T. A.

1986 *O homem da areia*. Tradução de Ary Quintella. Rio de Janeiro: Ed. Rocco.

JAUSS, Hans Robert

1993 *A literatura como provocação*. Lisboa: Vega.

KEHL, Maria Rita

2005 *O Ressentimento na Masculinidade*. In: *Masculinidade em crise*. Comissão de Aperiódicos da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Porto Alegre: APPOA.

2008 *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago.

LIMA, Isabel Pires de

1995 *Fulgurações e ofuscações de Eros: O Primo Basílio*. In: III Encontro Internacional de Queirobianos. 150 anos com Eça de Queirós. São Paulo: USP, 715-722.

MACEDO, Ana Gabriela (org.)

2002 *Género, identidade e desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia.

MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa

2005 *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento.

MACEDO, Helder

2009 *Verosimilhança e verdade*. In: CHAVES, Vania Pinheiro; MOREIRA, Lauro; CARDOSO, Solange Aparecida (orgs). *Lembrar Machado de Assis 1908/2008*. Lisboa: CLEPUL, Missão do Brasil junto à Comunidade dos Países de Língua Portuguesa-CPLP, 112-122.

MATOS, A. Campos

2012 *Eça de Queiroz – Silêncios, Sombras e Ocultações*. Lisboa: Edições Colibri.

MELO, D. Francisco Manuel de

1993 *Carta de Guia de Casados*. Lisboa: Editorial Verbo.

MÓNICA, Maria Filomena

2001 *Eça de Queirós*. Lisboa: Quetzal Editores.

2018 *Introdução*. In: QUEIROZ. *As Farpas*. Lisboa: Relógio D'Água, 9-26.

MORETTO, Fúlvia M. L.

2007 *O processo criminal contra o autor, o editor e o impressor de Madame Bovary*. In: FLAUBERT. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, 301-360.

PASSOS, Gilberto Pinheiro

2003 *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial.

PEREIRA, Lucia Serrano

2004 *Um narrador incerto entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

2008 *O conto machadiano: uma experiência de vertigem: ficção e psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

PIRES, José Cardoso

1973 *Cartilha do Marialva*. 5 ed. Lisboa: Moraes.

PONTY, Merleau-

2018 *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega.

QUEIRÓS, Eça de

2006 *O Primo Basílio*. São Paulo: Saraiva.

2006 *Carta a Teófilo Braga*. In: QUEIRÓS. *O Primo Basílio*. São Paulo: Saraiva, 410-413.

QUEIROZ, Eça de

2018 *As Farpas*. Lisboa: Relógio D'Água.

REIS, Carlos

2015 *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.

2018 *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.

ROUDINESCO, Elisabeth

1994 *Jacques Lacan: Esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras.

ROUSSEAU, Jean-Jacques

1995 *Emílio ou Da educação*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

SANTIAGO, Silviano

2004 *O cosmopolitismo do pobre – crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

2008 *Uma linhagem esquisita*. In: SCHPREJER, Alberto (org). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 83-98.

SCHWARZ, Roberto

1994 *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. In: PIZARRO, Ana. (org). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Volume 2. Emancipação do Discurso*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 360-382.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e  
2005 *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

SIMMEL, Georg  
1969 *Cultura Feminina*. Tradução de A. de Aguiar. Alfragide: Galeria Panorama.

TORRES, Alexandre Pinheiro  
1976 *O Neo-Realismo literário português*. Lisboa: Moraes.

VAQUINHAS, Irene  
2011 *“Senhoras e Mulheres” na Sociedade Portuguesa do Século XIX*. Lisboa: Edições Colibri.

VIDAL, Duarte  
1974 *O processo das três Marias: defesa de Maria Isabel Barreno*. Lisboa: Editorial Futura.

WANDERLEY, Márcia Cavendish  
1996 *A voz embargada: imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo-EdUSP.

WOLLSTONECRAFT, Mary  
2016 *Reivindicação dos direitos da mulher*. Tradução de Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo.

WOOLF, Virginia  
1990 *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro.

ZAMBRANO, María  
2013 *A aventura de ser mulher*. Prólogo, seleção de textos e notas de Juan Fernando Ortega Muñoz. Tradução de Maria de Lourdes Assis. Lisboa: Edições Colibri.





